

مؤسسة يماني الثقافية الخيرية
جائزة الشاعر محمد حسن فقي

التجديد في القصيدة العربية المعاصرة



الدكتور محمد الهادي الطرابلسي تونس
الدكتور وليد ابراهيم قصاب سوريا
الدكتور محمد أبو الأنوار مصر
الدكتور عبد القادر القط مصر
الدكتور عز الدين إسماعيل مصر
الدكتور عبد السلام المسدي تونس

المجلد الثاني

مؤسسة يمانى الثقافية الخيرية

جائزة الشاعر محمد حسن فقى

التجديد فى القصيدة العربية المعاصرة

احتفالية الدورة الثالثة

أمين عام هيئة الجائزة :
الأستاذ أحمد فراج

مراجعة لغوية :
إبراهيم عبد الرحمن

الجمع التصويري :
محمد خميس الحدقي

الإشراف الفني :
عبد الرحمن الأنصاري
مالك أمين محمود

بسم الله الرحمن الرحيم



التجديد فى القصيدة العربية المعاصرة

٢٩ - ٣٠ ذو الحجة ١٤١٧ ـ ٦ - ٧ مايو (أيار) ١٩٩٧

دار الأوبرا ـ القاهرة

المجلد الثانى

المشاركون : الدكتور محمد الهادى الطرابلسى تونس

الدكتور وليد إبراهيم قصاب سوريا

الدكتور محمد أبو الأنوار مصر

الدكتور عبد القادر القط مصر

الجلسات برئاسة : الدكتور عز الدين إسماعيل مصر

الدكتور عبد السلام المسدى تونس

تقـــديـــم

تواصل مؤسسة يمانى الثقافيـة الخيريـة إسـهاماتها، فـى خدمـة اللغـة العربيـة وأدبهـا الرفيـع (الشـعر)؛ رغبـة منهـا فـى أن يسـتعيد مكانتـه؛ وأن يعـود إلى سـابق عهـده "ديــوان العرب"؛ وذلك فى إطار جائزة شاعر مكة الكبير محمد حسن فقى، المخصصة لأفضل ديوان شعر، وأفضل عمل نقدى.

وتتوالى الدورات، ومنذ الدورة الثانية بدأت الجـائزة تقـدم احتفاليـة باسـم الشـاعر الكبير محمد حسن فقى، وهى عبارة عن نـدوة أدبيـة كـبرى يجتمـع فيهـا الأدبـاء والشـعراء والنقاد والمثقفون من أنحاء الوطن العربى، ويتقرر موضوع أدبى للاحتفالية تناقش فيــه قضيـة من القضايا الأدبية التى تثير الاهتمام.

وكان موضوع الاحتفالية الأولى حول الشاعر الذى تحمل الجـائزة اسمـه، وصـدرت أبحاثها فى كتاب بعنوان "الفقى شاعرًا".

وكان موضوع الاحتفالية الثانيـة المصاحبـة للـدورة الثالثـة "التجديـد فـى القصيـدة العربية المعاصرة"، ونظرًا لضخامة أبحاثها تقرر أن تصدر فى مجلدين، ظهر منها بـالفعل المجلـد الأول، وبين يدى قارئ هذه السطور المجلد الثانى الذى يوثق الأبحاث الأربعـة المتبقيـة والتـى نوقشت فى ثانى أيام الاحتفالية.

فأما المجلد الأول فكان قد صدر محتويًا على الأبحاث الأربعة الأولى التى نوقشت فى اليوم الأول للاحتفالية ونصوص المناقشات التى دارت حولها، وهى :

١ – بحث الدكتور محمـــد بـــن شـــريفـــة : "الحضور الأندلسى فى المشرق العربى".

٢ – بحث الدكتور إبراهيم عبـــد الـرحمن : "الظواهر التراثية فى الشعـر الحـديـث".

٣ – بحث الدكتور محمـــد عبـــد المطلب : " مـداخـل قـراءة الـنـص الشعـــرى".

٤ – بحث الدكتور حسن بن فهد الهويمل : "النص الحداثى بين الـرؤية والتشكيل".

وتضع الأمانة العامة بين يدى القارئ العربى المجلـد الثـانى؛ رغبـة منهـا أن تسـتوفى القضية أركانها وجوانبها، وأن تكون إفادة القارئ العربى شاملة كاملة حول الموضوع.

وتدور الأبحاث فى هذه الوثيقة حول مجموعة من القضايا ينتظمها خيط واحد هو بيان أبرز التطورات والتحولات فى القصيدة العربية المعاصرة. وهذه الأبحاث هى :

أولاً : البحث المقدم من الدكتور : محمد الهادى الطرابلسى "الشعر الجديد ولغة العصر"، وهو محاولة لوضع مقدمات للشعر العربى الجديد فى علاقته بلغة العصر.

يدؤه المؤلف ببيان عدم صلاحية المفاتيح المتعارفة للتعامل مع الشعر الجديد، وأنه يحتاج إلى مفاتيح جديدة، فمثلاً ما يعرف بالتضمين والتدوير والضرورة الشعرية ... لم تعد صالحة للشعر الجديد.

ويكشف فيه عن أن أكثر الشعر العربى الجديد يستهدف اللغة من حيث هى مؤسسة، أى نظام لا من حيث هى إجراء وكلام؛ فرائد الشعر الجديد اليوم بين حالين : محتار متأزم، يصدر البيان تلو البيان متحركًا من دائرة اللغة، أو مطمئن؛ لأنه صفى الحساب مع اللغة، وخرج من دائرة نظامها كليًّا وجزئيًّا.

ويخلص البحث إلى أن الشعر الجديد الذى يستهدف تقويض اللغة من حيث هى إجراء وكلام قد ينجح فى تأسيس جمالية شعرية جديدة، لكنها جمالية غير جمالية الشعر، وشتان بين شعرية الشعر وشعرية الإشارات، والفرق بينهما فى النوع لا فى القيمة.

ثانياً : البحث الذى قدمه الدكتور : وليد إبراهيم قصاب "الحداثة فى الشعر العربى المعاصر – حقيقتها وقضاياها"، وهو بحث قيم بالغ الأهمية – فى رأينا – يكشف عن رؤية فكرية وفنية للحداثة نابعة من عقيدة الأمة وقيمها.

وقد وقع البحث فى ثلاثة أقسام : القسم الأول يعرض لرحلة تحديث الشعر العربى، ويبين أثر المدارس الأوروبية فى ذلك، ويبرز التبعية – كما يراها الباحث – من الحداثة العربية للحداثة الغربية؛ ويعرض

القسم الثانى لبيان ظروف نشأة الحداثة - بمفهومها الغربي - ودعوتها التدميرية لكل الثوابت والمعايير، أما القسم الثالث - وهو جوهر البحث - فهو بيان لحقيقة الحداثة وملامحها الفكرية والفنية.

ويخلص البحث من كل ذلك إلى أن الحداثة عقيدة فكرية أكثر منها اتجاهًا فنيًّا، وثورة على التراث والثوابت؛ مما كان له أثره السيئ على الشعر الحداثى الذى غدا كالطلاسم؛ ولذا فهى - فى رأيه - انقلابة غير مشرقة للتطور والتجديد.

ثالثاً : البحث الذى قدمه الدكتور : محمد أبو الأنوار "ظاهرة الغموض فى التجربة الشعرية فى العصر الحديث"، يكشف فيه عن طبيعة الغموض فى التجارب الحداثية، ويتتبع المراحل التى مرت بها ظاهرة الغموض، بدءًا من النقد العربى القديم الذى وعاها وحدد موقفه منها. كما يبين أن أدوار التجديد العربى كان لكل دور منها منهاج وموقف من قضية الوضوح والغموض، لكنها تجمع على رفض الوضوح المباشر غير الجمالى وقبول الغموض الحسن الجميل. كما يكشف عن ولع الرمزيين وروّاد الشعر الجديد بالغموض الفنى الذى يقوم على العمق لا التعمية والانغلاق.

رابعاً : البحث المقدم من الدكتور : عبد القادر القط "قصيدة النثر بين النقد والإبداع"، وهو محاولة تقويم لـ "قصيدة النثر" نقديًّا وإبداعيًّا، فيكشف المؤلف من الوهلة الأولى عن أن "قصيدة النثر" هى التى تخلصت من قوانين الشعر العمودى والحر على السواء؛ فيبين أن المنطلق الأول لمبدعيها هو رفض الوزن وإنكار أن يكون قيمة أساسية فى الشعر، ويقرر أنها وليدة تطورات سبقتها تتمثل فى نماذج قريبة من طبيعتها. ويحاول الكشف عن أبرز سماتها متجهًا فى ذلك إلى ما قرره روّادها، لكنه يلاحظ الخلل الحادث بين التنظير والتطبيق، واختلاف المعايير على أيدى

مبدعيها من الأجيال والاتجاهات والمواهب. ولا يفوته أن يبرز جوانب القصور فيها؛ ليخلص إلى أنه لن يجدى الخلط بين فنون القول؛ فستظل القصة القصيرة ذات الطابع الشعرى "قصة قصيرة"، وستظل القصيدة ذات الطابع القصصى "قصيدة"، وسيظل النص النثرى الذى يقترب فى رؤيته وصيغته من الشعر "نثرًا" .. وقد نسميه نثرًا فنيًّا أو شعريًّا أو "قصيدة نثر" ولكنه لا يمكن أن يكون "شعرًا".

وحرصًا من الأمانة العامة على نقل الصورة كاملة إلى القارئ الكريم، والقيام بعملية توثيق دقيقة لأعمال الدورة الثالثة، قامت – فى آخر هذا الكتاب – بإثبات الكلمات التى ألقيت بمناسبة الاحتفال بتوزيع الجوائز على الفائزين، وهى كلمة الأستاذ أحمد فراج – أمين عام الجائزة، وكلمة معالى الشيخ أحمد زكى يمانى رئيس هيئة الجائزة، وكلمة الدكتور جابر عصفور الأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة – نائبًا عن وزير الثقافة، وكلمة الفائزة فى الإبداع النقدى الدكتور فاطمة طحطح، وكلمة الفائز فى الإبداع الشعرى الدكتور عبده بدوى.

هذا وتتمنى هيئة الجائزة أن تكون ندوة "التجديد فى القصيدة العربية المعاصرة" إسهامًا متواضعًا فى صرح الدراسات النقدية وإثراء للدراسات الأدبية، وأن يحوز إعجاب قراء العربية.

والله الموفق والهادى إلى سواء السبيل،

أحمد فراج

الأمين العام للجائزة

اليوم الثانى

الجلسة الثالثة

٣٠ ذو الحجة ١٤١٧

٧ مايو ١٩٩٧

اليــوم الثانى

الجلسة الثالثــة

٣٠ ذو الحجة ١٤١٧ - ٧ مايو ١٩٩٧

رئيس الجلسة الأستاذ الدكتور عــز الدين إسماعيل

الأستاذ المتفرغ بكلية الآداب جامعة عين شمس

الأستاذ الدكتور عز الدين إسماعيل : بسم الله نستهل أعمال الجلسة الثالثة، فى الندوة العلمية التى تصحب هذا العرس الشعرى - كما سماه أحد الشعراء - ومن محاسن الصدف أن تأتى هذه الجلسة لكى تضعنا أمام مشكلة حادة فى الفكر النقدى المعاصر، تتعلق بالشعر بصفة أساسية، وبالتجارب التى يمر بها شعرنا فى إطار الشعر العالمى من جهة خاصة.

هذه المشكلة هى قضية "الغموض"، وربما قرأتم - حضراتكم - عنوانَىْ البحثين المقَدمين فى هذه الجلسة، وقد يبدو بينهما اختلاف، لكنهما - فى حقيقة الأمر - يقعان على نفس القضية من مدخلين مختلفين.

القضية هى قضية "مصطلح الشعر الجديد"، سواء تحدثنا عنه بلغة المصطلح الجديد أو تحت عنوان "الغموض فى الشعر الجديد". سواء هذا أو ذاك، فالقضية واحدة، والمشكلة واحدة، ونحن نواجهها منذ مدة ليست بالقصيرة، ومع ذلك لم ننته منها على شىء.

هذا كله ارتبط بالدائرة الأوسع من النشاط الفكرى المتعلق بالشعر، وهو "قضية الحداثة"، ولاشك أن قضية الحداثة صارت من الأشياء التى كثر فيها الكلام دون الوصول إلى ثوابت محددة مقنعة ونهائية، أو أشياء ملموسة بشكل حاسم؛ ولأن الكلام عندما يكثر ويتسع نطاقه، ويدخل فيه من له ومن ليس له، هنا تميع الأمور، ويصبح من الصعب تجميعها مرة أخرى فى إطار علمى دقيق، هكذا تبدو قضية الحداثة معروضة علينا، لكنها ليست بالقضية التى نستطيع أن نحسمها فى يوم أو ليلة بعد ما كثر فيها الكلام، وأعتقد أننا سنكون مؤهلين - بعد قليل - لأن نتجاوزها نهائيًّا؛ لننظر فيما بعد ذلك.

ومن حسن الطالع أن يكون معنا فى هذه الجلسة، باحثان عظيمان من الباحثين العرب، الذين أثبتت دراساتهم جديتهم وأصالتهم وفكرهم المدقق الناصع المفيد للفكر وللحركة الفكرية بصفة عامة، الأستاذ الدكتور محمد الهادى الطرابلسى، والأستاذ الدكتور وليد إبراهيم قصاب.

والموضوع الأول الذى سنستمع إليه اليوم يتعلق بقضية : علاقة الشعر بلغة العصر، سنستمع إليه من الأستاذ الدكتور محمد الهادى الطرابلسى، وهو أستاذ وعميد كلية الآداب فى منوبة فى تونس، وأستاذ الدراسات الأسلوبية والبحث الأدبى بها، وهو فى الوقت ذاته مدير الحوليات للجامعة التونسية، وكان من قبل رئيس تحريرها، له بحوث كثيرة يأتى فى قمتها تلك الدراسة الراقية الكلاسكية التى تظل محتفظة بطزاجتها وبجديتها وبقوتها وبإيحاءاتها على مدى الزمن، تلك الدراسة المتعلقة بشعر أحمد شوقى "الدراسة الأسلوبية لشعر أحمد شوقى".

وهناك دراسات أخرى تتعلق بتحاليل أسلوبية وبحوث فى النص الأدبى صدرت فى تونس، ثم هناك أيضاً تحقيق لديوان عبد الكريم القيسى الأندلسى فى عام ١٩٨٨، وكان بالاشترك.

وهناك أيضاً النشاط العلمى الذى يمارسه كل الأكاديميين، والذى تبرز فيه أيضاً اتجاهاتهم، وتوجيهاتهم، وهو الإشراف على الرسائل العلمية فى الماجستير والدكتوراه، هكذا كان الأستاذ محمد الهادى الطرابلسى صاحب إسهام ملحوظ وملموس على الساحة العربية فى مجال الدراسات الأدبية والنقد الأدبى والدراسات الأسلوبية، فضلاً عن نشاطه الأكاديمى العلمى الذى يقدره كل زملائه وكل تلاميذه؛ وإنه ليسعدنا فى هذه الجلسة أن نستمع إلى ملخص موجز للدراسة التى تفضل وتقدم إلينا بها.

الشعر الجديد ولغة العصر

بقلم

الدكتور / محمد الهادى الطرابلسى

عميد كلية الآداب - منوبة - تونس

الحديث عن الشعر الجديد لا يمكن أن يكون إلا حديث المغامرة مهما كانت اللغة التى كُتِبَ بها هذا الشعر. وليس فى المغامرة من عيب سوى المخاطرة بعلمية المنهج وصلاحية المدونة ووضوح الرؤية وكفاية التوثيق لما يخشى من التضحية بجوانب من ذلك أو درجات فى بعض الجوانب تضحية تقوى حجية الانطباعات الذاتية والأحكام المعيارية. والمسألة تزداد دقة إذا كان الشعر الجديد المدروس كالذى سنتناوله شعراً عربيًّا تعاطاه من الشعراء العرب المحدثين أفراد وجماعات لم يترددوا فى التجريب مع المجربين ولا استنكفوا من إتيان البدع وهم يبدعون.

ذلك أن كل شعر حى شعر جديد مهما كان العصر الذى كتب فيه والعصر الذى انتمى إليه، والشعر الحى – بهذا الاعتبار – يمكن أن يمتد فى حظيرة العربية من الجاهلية إلى يوم الناس هذا متعايشاً مع كثير من الأشعار العديمة الحيوية أو الأقل حيوية منه، وكل ذلك شعر كتب بلغة حية هى العربية، يصعب أن نميز فيها بين لغة قديمة وأخرى وسيطة وثالثة حديثة، فيصبح معقولاً ومقبولاً أيضاً أن نتحدث عن شعر جديد تتبناه الأذواق دون أن تصدم مهما كانت درجة الاختلاف فيه.

والأمر على غير ذلك الوضع فى لغات كثيرة غير العربية، لغات كانت حيويةُ شعرِها وغيابها مرتبطة فيها بحياة هذه اللغات فى أطوارٍ وموتها فى أخرى. فليس لأى لغة من هذه اللغات فى عرف الدارسين اليوم قانون اللغة الحية فى جميع الأطوار التى مرت بها مثل ما للعربية.

وليس معنى ذلك أن باب الاجتهاد مغلق فى وجه التجريب والتجديد فى الشعر العربى، وإنما معناه أن التجديد فيه يتم وتقبل نتائجه إذا بنى على النقد والإضافة والتكميل والتطوير؛ فإنه لا يمكن أن يتم منه شىء يسمى تجديداً إذا بنى على النقض والهدم المجرد والتبديل والعودة إلى البناء من أول كأن شيئاً لم يكن.

وقد فضلنا – ونحن نتجه فى هذا البحث وجهة علمية قدر الإمكان – أن نعمل فى ظل السكون بعد مرور العواصف، فلم نقف من تجارب الشعر الجديد فى الأدب العربى إلا على ما بدا لنا أكثر جدية، أما فى مستوى البحث فاحتفظنا من المغامرة بروحها فقط، فاتجهنا فى عملنا هذا إلى وضع مقدمات للشعر العربى الجديد فى علاقته بلغة العصر؛ عسى أن تنضج تجاربه ويتيسر فى المستقبل النظر إليها بأكثر ما يمكن من الموضوعية والاستئناس فى درسها بما يقبل من المقاييس النقدية.

ولن نعتمد مصطلح الشعر الجديد فى دراستنا هذه بالمعنى الذى ذكرناه؛ لأن ذلك يحولها من مدار ليس المدار الذى نريد أن نضعها فيه. وإنما اخترنا أن نجريه فيها بمعنى الشعر الحديث الخارج عن تجربتى العمود وقصيدة النثر، أى بمعنى الشعر المتحرر من كل شرط أو قيد مع أنه لا يخلو من استلهام تقنيات تعد فى تجارب شعرية أخرى مقومات. هو شعر حديث ومعاصر ينزع منزعاً حداثيًّا دون أن يكون حداثيًّا بالضرورة ولا طريف النصوص بالتأكيد.

وللشعر الجديد شئون فى علاقته بلغة العصر. ولغة العصر ككل لغة، لغة إبداع ولغة نقد، مصطلحات ومفاهيم، وهى فى النصوص مفاتيح ومغاليق، استقامة وضرورات، بيان إبداعى وبيان نقدى.

وسنتوقف عند بعض هذه الشئون؛ مما يتحير فى أمره الدارسون، نقول رأينا فيها، وندعمه بالشواهد من الأشعار المناسبة، اخترناها من صنعة شعراء أربعة معاصرين ينتمون إلى أقطار عربية متباعدة، يختلف الناس إلى منابرهم ويختلفون فى مذاهبهم.

* * * * *

المفاتيح مفرقعات

يعتمد الدارسون فى نقد الأدب العربى الحديث - اليوم - مقولات كثيرة تعبر عن مفاهيم، بعضها قديم متعارف وبعضها الآخر جديد مستحدث، صيغت - فى الحالتين - فى مصطلحات تراثية مكرّسة لمعان محددة - لا تلائم الأدب الحديث ولا سيما الشعر الجديد منه - حيناً، وفى عبارات مختلفة لمعان مولّدة متنوعة لم توضع لها مصطلحات مدققة حيناً آخر، وقلما خرجت المفاهيم المعتمدة فى الدرس مجسمة فى اصطلاحات طريفة صالحة.

فمن المصطلحات التراثية المكرّسة لمغان قديمة مصطلحات : التضمين والتدوير بل ومصطلح القصيدة نفسه - ومصطلح الشعر أيضاً، نعم ! كما سنرى - وقد عدّ مصطلح القصيدة من مفاتيح النص الشعرى الحديث دون حرج، فأطلق على الجديدة وعلى قصيدة النثر، وهى الوحدة النصية فى الشعر المنثور، واستعمل مصطلح القصيدة - أيضاً - للتعبير عموماً عن معنى الوحدة النصية مهما كان نوع التجربة الشعرية المدروسة. وفى ذلك نشاز بيّن وفوضى.

هذه الفوضى قد تقوم دليلاً على قلة النضج فى كثير من التجارب الشعرية الجديدة؛ لعدم تخصصها بجهاز مصطلحى ومفهومى يفى بحاجتها الإبداعية والنقدية، على أنها تدل – بلا ريب – على أن هذه التجارب تتأبى على التقنين والتعقيد؛ لأنها تجارب متغيرة دوماً لا مستقرة؛ فلا يمكن أن تحظى بالدرس أو أن تتخذ موضوعاً للبحث العلمى فى غياب حد أدنى من المنطق الداخلى الملحوظ فيها المشترك بينها.

ومن الاستعمالات المختلفة المعبرة عن معان مولدة متنوعة استعمال عبارة الجملة الشعرية للوحدة الكلامية فى النص الشعرى وعبارات الإيقاع الداخلى والإيقاع الخارجى أو الإيقاع العام .. لضروب الإيقاع فى الكلام إلى جانب مصطلح الإيقاع نفسه مع اختلاف الدارسين فى حدّه. فهذه مجرد تعابير تقريبية لم تبلغ مستوى المصطلحات الفنية الدقيقة.

ولا نعدم فى الجهاز النقدى الذى يعتمد فى مباشرة الشعر الجديد مقولات جيدة بلغت من تجريد المفهوم وتجريد المصطلح ما أصحت به مقولات صالحة، وهى بذلك تعكس تبلوراً بَلَغَتْهُ قضاياها المعنية فى مستوى الإبداع بقدر تبلورها فى مستوى التصور، من هذه المقولات ما عبر عنه بالتناص والتوظيف.

لكن الغالب اليوم على الخطاب النقدى للشعر الجديد الخلط فى الإجراء بين هذه الأنواع من الاستعمالات والمصطلحات؛ وبذلك يكون الإسقاط والتعسف فى حق النصوص المدروسة.

وليست المسألة براجعة عند النقاد إلى ضرورة التوسل بالأدوات الشائعة فى وجوه مباشرة الشعر الحديث المختلفة فقط؛ اقتصاداً فى جهد إحكام الأداة ورغبة فى سرعة الهجوم على موضوع الدرس وتوفيراً للوقت – بقدر رجوعها إلى التغير السريع الذى عرفه الشعر الحديث – أصبح كثيره بمقتضى ذلك يسمى جديداً – تغيراً ما فتئ أثره يكبر من يوم إلى يوم؛ حتى ولّد الحيرة فى نفوس الدارسين فى شأن وسيلة العمل الناجعة والمفاتيح الصالحة والمنهج المناسب وزاوية النظر الملائمة والمدخل الضامن للوقوع على الهدف.

وليس من الإنصاف أن يعزى ذلك إلى ارتباك النقاد أمام الوضع الجديد الذى أصبح عليه كثير الشعر الحديث أو إلى ما يعتقد – وَهماً – أن طبيعة الحركة النقدية من عادتها ألا تواكب الحركة الإبداعية بالسرعة التى تعرفها هذه وألا تكون مرنة طيعة بحيث تسايرها فى نزواتها مدًّا وجزراً قوة وضعفاً.

ولكن تغير مفهوم الشعر وتنوع مسالك الإبداع فيه والتحول الجذرى الذى أصبحت عليه وظيفة الشاعر فى العصر الحديث عوامل كانت على درجة من الحدة بمكان انقضى بمفعولها كل معنى للاستقرار فى وضع مريح، والانخراط فى منظومة منسجمة من القواعد والتراتيب. وقد زاد المسألة تعقيداً تعدد أنواع التجريب فى الشعر العربى الحديث وقلة النضج فى كثير من نماذجها وعدم وضوح الرؤية.

وقد أدى هذا الوضع إلى انقلاب القيم فى النقد؛ إذ صارت المفاتيح لا تفتح والقرائن لا تفيد والنصبة لا تدل والأدوات لا تحل، وذلك فى أحسن الحالات التى لم تنقلب فيها المفاتيح إلى مغاليق أو مفرقعات يندك بها صرح النص وهيكل الكلام، فالنص الجديد صار كالجدار الأصم لا باب له ولا كوة، ينتظر من الدارس أن يفتح له صدره فيحل النص فى نفسه لا أن يفتحه من باب فيدخله مهتدياً بآية معلومة.

ومفاتيح النقد من اللغة، ولغة النقد من لغة الأدب؛ لأن إعداد المقولات بتجويد المصطلحات وتجريد المفاهيم فى لغة الخطاب النقدى مرتهن بنضج موضوعات الدرس واستقرار آليات الإبداع اللذين يتجليان فى لغة الخطاب الأدبى. لكن النص الشعرى الجديد يتجه – فيما يزعم صانعوه – إلى تحقيق فتوحات فى اللعة ذاتها، انقلبت فيه اللغة أبواباً. وبذلك دارت الدائرة على الشعر – بالمعنيين – إذ استوى الباب والمفتاح.

ولم يبق للشعر فى كثير مما يكتب اليوم بعنوان الشعر الجديد معنى القول الموقَّع المخيل الواقع فى دائرة التقبل القابل للدرس اعتماداً على نزعات فيه مستقرة وقرائن هادية، وإنما كان له فيه معنى ما أو معان. ويتجه نظر الدارسين اليوم إلى البحث فى أى معنى يتواصل الشعر به ؟

الحاصل أن تجارب الشعر الجديد لم تنجح – ولعله ليس فى برنامج أصحابها أن يسعوا فينجحوا أو لا ينجحوا – فى توجيه النقد إلى جهاز مفهومى ومصطلحى يكون مناسباً لطبيعة التغير فيها وقابلاً ليستعاض فيه – عند الاقتضاء – بمقولة عن أخرى دون أن

تفقد أى تجربة شعرية خصوصيتها؛ كما نجحت تجربة الموشح فى القديم مثلاً عندما صحب تجديد روح النص فيها تجديد الجهاز المصطلحى والمفهومى، فاستحدث لتجربة التوشيح مقولات الموشح والمطلع والقفل والخرجة والغصن والسمط والدور.

وليس من الضرورى أن يتغير الجهاز المصطلحى والمفهومى كليًّا مع كل تجربة شعرية جديدة، لكن من اللازم أن يكون لكل تجربة مختلفة مقولات مدققة ومفاهيم محددة، سواء استعملت لها مصطلحات تراثية بمعانيها القديمة أو بمعان أخرى مبررة أو مصطلحات مستحدثة. أما أن تستعمل المفاتيح الموجودة الرائجة لحل الأبواب الجديدة كيفما جاء واتفق بدعوى غياب المفاتيح المناسبة فذلك من باب وضع الأشياء فى غير مواضعها.

ولعل الشعر - مفهوماً ومصطلحاً - لم يعرف عبر العصور من موجات التغيير ما أوقع به الثورة وأحدث الانقلاب كالذى طرأ عليه فى العصر الحديث؛ حتى أصبحت أزمة الشعر متمثلة فى التساؤل عن وجوده أصلاً، أيكون أو لا يكون ؟ ولا جدال فى أن الشعر سيبقى؛ لأنه من الفنون الخالدة، لكن بمعنى الشعر الذى يستند إلى الكلمات، أما ما يسمى شعراً ولا تمثل الكلمات فيه إلا رافداً مهمشاً فأى معنى له ؟

وإذ قد تغير الشعر وتنوعت تجاربه الجديدة فمن الطبيعى أن تستعمل فى نقده مصطلحات جديدة؛ كمصطلح الجملة الشعرية مقابلاً لمصطلح البيت، ومصطلحات إيقاع الفكرة أو إيقاع النقط والبياض .. مقابلة لإيقاعات الأوزان، ولكن لِمَ لم يتجه - حينئذ - إلى تغيير مصطلحات أخرى بدءاً بمصطلح القصيدة وحتى مصطلح الشعر ذاته ؟

فما زلنا نسمع كلمة قصيدة مستعملة لما لا يطابق القصيدة وكلمة شعر لما يصعب أن يسمى شعراً إلا تعسفاً. نعم إن الشعر يمكن أن يوجد فى كل شىء :

فى اللوحة الجميلة شعر، وفى اللحن الرائق شعر، وفى الرقصة الموقعة شعر، لكن الرسم والموسيقى والرقص فنون لا تسمى مع ذلك شعراً، وكذلك فى الشعر رسم وموسيقى وحركة، لكن الرسم فيه يكون بالكلمات، والموسيقى بأصوات اللغة لا بأصوات الآلات، والحركة بالمطابقات والمقابلات لا باهتزازات وتنقلات؛ ولذلك لا يسمى الشعر رسماً ولا موسيقى ولا رقصاً، بل وفى مشاهد الحياة شعر، وفى الناس شعراء ولم ينطقوا بكلام جميل ولا كتبوا نصًّا بديعاً؛ ولذلك لا يسمى الواحد منهم شاعراً إلا إذا مر بالأزمة النصية ولم يقف عند حد الأزمة النفسية.

الشعر كلام باللغة – إذن – يكون، أما ما يداخله عدا اللغة فعناصر مساعدة لا أكثر. وعندما خرج الرسم من المساحات المبسوطة وتجسم فى أشكال لها أحجام وتضاريس تحول إلى فن آخر سمى نحتاً، وعندما خرج التمثيل من ركح المسارح إلى التصوير بالآلات والبث على الشاشات تحول إلى فن آخر سمى السينماتوغراف، فإذا أريد للشعر أن يخرج من دائرة اللغة والكلام لزم بالاستتباع أن ينقل إلى فن آخر، قد يكون الفن الثامن، ولم لا ؟ فقد نكون اليوم على عتبة ابتداع لون جديد من الفنون لم نقو بعد على ولادته سويًا ولا فكرنا فى هوية له جديدة.

وإن الناظر منا ليقف معجباً أمام اللوحة الجميلة فيقول منتشياً : إن الورد الذى ترسمه يكاد يشم والجسد الناعم الذى تظهره يكاد يلمس، كما ينصت إلى أوتار العود فيقول : إن موسيقاه تكاد تنطق، وهو فى كل ذلك يمثل قمة الإبداع فى كل فن بالخاصية التى يستحيل أن يصطبغ بها يوماً، فضلاً عن أن تكون مقوماً من مقوماته، وهو يعلم حق العلم أن مقوم الرسم الخطوط والألوان، ومقوم الموسيقى أصوات الآلات والألحان، فلزمه بالاستتباع أن يقول عندما يقرأ نصًا جميلاً : هذا نص يكاد يصمت. فحينئذ لا يكون ذلك دليلاً على أن الصمت ـ أى غياب اللغة ـ علامة على منتهى الإبداع فى النص الشعرى بقدر ما هو على عكس ذلك علامة على أن اللغة هى مقومه الرئيسى ومميزه الأساسى.

* * * * *

ولبيان عدم صلاحية المفاتيح المتعارفة وافتقار تجارب الشعر الجديد إلى مفاتيح جديدة مناسبة اخترنا اختياراً عفويًا النصين التاليين من أعمال الشاعر الفلسطينى محمود درويش :

نسافر كالناس

نُسَافِرُ كالنّاس، لَكِنّنَا لا نَعُودُ إلى أىّ شىء ... كَأنّ السّفَر
طَرِيقُ الغيُوم. دَفَنّا أحِبَّتَنَا فى ظِلال الغيُومِ وَبَين جُذُوع الشجر
وَقُلنَا لِزَوجَاتِنَا : لِدْنَ مِنا مئات السِّنِين لِنُكملَ هَذَا الرَّحيل

إلى سَاعَةٍ مِن بلادٍ، وَمِترٍ مِنَ المُستَحِيل.
نُسَافِرُ فِى عَرَبَاتِ المَزَامِير فِى خَيمَةِ الأنبِيَاءِ، وَنَخرُجُ من كَلِمَاتِ الغَجَر
نَقِيسُ الفَضَاءَ بِمِنقَار هُدهُدَةٍ، أو نُغَنّى لِنُلهِى المَسَافَةَ عَنّا، وَنَغسِل ضوءَ القَمَر
طَوِيلٌ طَرِيقُكَ فاحلُم بِسبعِ نِساءٍ لِتَحمِلَ هَذَا الطَرِيقَ الطَوِيل
عَلَى كَتِفَيكَ. وَهُزَّ لَهُنَّ النَّخِيلَ لِتعرفَ أسمَاءَهُنَّ وَمِن أىِّ أمّ سيُولد طِفلُ الجليل
لَنَا بَلَدٌ مِن كَلَام. تَكلَّم تكلَّم لأسنِدَ دَربِى عَلَى حَجَر مِن حَجَر
لَنَا بَلَدٌ مِن كَلَام. تَكلَّم تكلَّم لِنَعرفَ حَدًّا لِهَذَا السَّفَر !

331

أقول كلاماً كثيراً

أقُولُ كَلَاماً كَثِيراً عَن الفَارِق الهَشِّ بَينَ النّسَاءِ وَبَينَ الشَّجَر،
وَعَن فِتنَةِ الأَرضِ؛ عَن بَلَدٍ لَم أجِد خَتمَهُ فى جَوَاز السَّفَر
وَأسألُ : يَا سَيِّدَاتِى، وَيَا سَادَتِى الطيِّبِينَ : أأرضُ البَشَر لِجَمِيع البَشَر كَمَا تَدَّعُون ؟ إذاً، أينَ كُوخِى الصَّغِيرُ وأينَ أنَا ؟ فَتُصَفِّقُ لِى قَاعَةُ المُؤتَمَر
ثَلَاثَ دَقَائِقَ أخرى، ثَلَاثَ دَقَائِقَ حُرِّيَّة واعتِرَافًا .. فَقَد وَافَقَ المُؤتَمَر
عَلَى حَقِّنا فِى الرُّجُوعِ، كَكُلِّ الدَّجَاجِ، وكُلِّ الخُيُولِ، إلى حُلُمٍ من حَجَر
أصَافِحُهم وَاحِداً واحِداً، ثمَّ أحنِى لَهُم قَامَتِى .. وأواصِلُ هَذَا السَّفَر
إلى بَلَدٍ آخَرٍ، كَى أَقُولَ كَلَاماً عَنِ الفَرقِ بَينَ السَّرَابِ وَبَينَ المَطَر

وَأسأَلُ : يَا سَيِّدَاتِى، وَيَا سَادَتِى الطَّيِّبِين : أأرضُ البَشَر
لِكُلِّ البَشَـر ؟

333

محمود درويش

مجموعة "ورد أقلّ"

الديوان، مج II، ط. دار العودة، بيروت

فى الشاهد الذى اخترناه من شعر درويش فى المصطلح الشائع قصيدتان، أو هما باستعمالنا المصطلح المدرسى العام نصان فى الظاهر، يمكن إرجاعهما إلى نص واحد ذى شقّين متكاملين، أو هما وحدتان تمثّلان حلقتين مستقلة إحداهما عن الأخرى فى نطاق حلقات عديدة تكوّن سلسلة هى المجموعة الشعرية التى أصدرها الشاعر بعنوان "ورد أقل"، ولا سبيل إلى أن يبتَّ الدارس فى مسألة الحدود التى تيسّر نعت هذا الكلام بأى مفتاح من المفاتيح المعروفة للدخول إليه؛ حتّى أنّه لا نستغرب أن نجد من يسمى مجموعة "ورد أقل" كلها قصيدة؛ لأن لأشعارها مصدرَ إلهامٍ مشتركٍ هو النزعة الوطنية النضالية، ولإيقاعاتها وزنًا عروضيًّا واحدًا يتمثل فى وزن فعولن تفعيلة المتقارب.

وقد جعل الشاعر لكل حلقة من حلقات مجموعته عنواناً مميزاً، كما فى الحلقتين المذكورتين، وحرص على الفصل بين كل حلقة وأخرى ببياض، وخص كل حلقة بموضوع جزئى، وبنظام تقفوى خاص :

نص 1 أساسه التناوب بين الزوجين؛ فقام على تنويع ثنائى.

نص 2 أساسه قافية واحدة رتيبة هى إحدى قافيتى الزوجين فى نص 1؛ فداخلته بمقتضى ذلك رتابة أحادية.

لكن هذه التقنيات لم تؤد إلى استقلال كل حلقة عن الأخرى، بدليل الالتحام المتين الذى تبينه صلة خاتمة الحلقة الأولى بمقدمة الحلقة الثانية فقوله :

ح 1 / 10 : لنا بلدٌ من كلام. تكلّم تكلّم لنعرف حدّاً لهذا السّفَر !

يصلح أن يترتب عليه قوله :

ح 2 / 1 : أقول كلاماً كثيراً عن الفارق الهشّ بين النّساء وبين الشجر.

وإن فى ذلك لحكمة وتدبيرًا، لكنّ ذلك يبعث على الحيرة والتساؤل : ألذلك آليات من شأنها – عندما تكتشف – أن تساعد الدارس على وضع "قواعد" المنهج الذى يمكن أن يباشر هذا الشعر بالنقد فى ضوئها أم أن مثل هذا الشعر ناد عن الروابط لا يدل عليه مصطلح ولا يجرد حقيقته مفهوم ؟ إننا لا نملك أمام هذا الضرب من تجارب الشعر إلا أن نطرح السؤال تلو السؤال.

وقد خضع هذا الشعر من ناحية أخرى – فى كثير من سطوره – لمثل ما يطلق عليه بالتّضمين أو المعاظلة فى الشعر العمودى، لكنّ كثيراً من الدارسين يؤثرون مصطلح التدوير فى نعت هذه الظاهرة. والتضمين فى الشعر العمودى أن يَرْكَبَ البيتُ البيتَ، وذلك إذا لم يتم معنى البيت بنهايته وإنما يتم فى البيت الذى يليه، لكنّ الشعر الجديد لا يبنى على الأبيات ولا على وحدات معنوية أو صوتية أو منطقية نفسية تعرف لبداياتها ونهايتها منازل مخصوصة، فتقدّر بالمقاييس المضبوطة وتميّز مواطن احترام قواعدها من مواطن مجاوزتها.

أما التدوير فيتمثل فى إخراج بيت الشعر مخرجاً جديداً يكون فيه وحدة مفردة تركيبية وإيقاعية مع ما يترتب عليها من توجيه للدلالة جديد، لا وحدة متكونة من شطرين متساويين. لكن الذى قد يسمّى تدويراً فى الشعر الجديد بناء اتّخذ لنقض كل بناء سابق ولم يتخذ لنقد البيت ذى الشطرين. وبذلك يتضح أن التضمين والتدوير مصطلحان لم يعودا صالحين للشعر الجديد، ولا ينبغى أن يكون لهما وجود فى المنظومة الاصطلاحية المفهومية التى يمكن أن توضع – يوماً – لوصف التجارب الجديدة.

الاستقامة اللغوية ضرورة شعرية

وإلى جانب ضروب المفاهيم المستخدمة فى نقد الشعر الحديث بمختلف أنواعها الثلاثة المذكورة نكتشف محلاّت شاغرة فى منظومة هذه المفاهيم إذا قيست بمنظومة مفاهيم نقد الشعر العمودى. فقد غابت كثير من المفاهيم اللغوية النقدية من الخطاب النقدى المتعلق بالشعر العربى الحديث، وإن بقيت هذه المفاهيم مداخل أساسية لتقييم الشعر العمودى؛ إذ هى تعكس فيه واقعاً إبداعيًّا مستجيباً لها متوفّراً على مظاهر عديدة تبرهن على صلاحيتها وتؤكد شرعيتها.

والمحلات الشاغرة مصطلح لسانى حديث يستعمل فى البحوث المقارنة للتعبير عن غياب بعض المقولات من اللغة المخصوصة بالدرس بعدما كانت حاضرة فى منظومة المقولات الصالحة لدراسة لغة أخرى، وكذلك التعبير عن عدم صلاحية بعض المفاهيم فى معالجة المادة المعروضة للدرس بعدما كانت صالحة لمعالجة مواد أخرى واحدة محلها المناسب فى السلك الذى ينتظم سائر المفاهيم الصالحة مثلها.

فالمحلات الشاغرة ظاهرة طبيعية بل ضرورية لقيام كل نظام - لغويًّا كان أو نقديًّا - به تتميز النظم وتتحدد مراتبها وتتضح جوانب صلة بعضها ببعضها الآخر، فهى علامة حيوية ما خلا منها نظام حتى انغلق وتحجر.

ولعل أبرز المفاهيم اللغوية النقدية الغائبة فى نقد الشعر العربى الحديث مفهوم الضرورة الشعرية. والضرورة الشعرية مخالفة نحوية صوتية أو لغوية أو صرفية أو تركيبية يرتكبها الشاعر فى حق اللغة ليقيم الوزن والقافية، يجوز له فيها ولا يجوز لغيره مجاوزة القواعد، ولكن فى حدود.

ومن الطبيعى أن يفقد مفهوم الضرورة الشعرية معناه فى تجارب الشعر الجديد بسبب خروج نصوصها عن العمود واتجاه الشعراء فيها إلى تنويع مبانى كلامهم وتغيير مناحى تعبيرهم وتحللهم من كل رابط يلزمهم بقاعدة أو يحبسهم فى قانون وإن حضرت نماذج من الضرورات فى نصوص الشعر الجديد من حين إلى حين لكن فى قلة؛ فأصبح لهذه النماذج قانون جديد هو قانون الرواسب الدالة على قوة سلطان العمود وتغلغل نفوذه فى وعى الشعراء ولا وعيهم فلم يقووا على مغالبته دائماً.

وقد تحلل رواد الشعر الجديد - أيضاً - من شروط أخرى فرضت على الشعراء فى القديم، فرضها نقاد الشعر من ناحية وعلماء العروض والقوافى من ناحية ثانية، ولا سيما فيما نعته هؤلاء بالعيوب، فبقى محل العيب شاغراً فى الخطاب النقدى المتعلق بالشعر العربى الحديث.

لكن العيوب محدودة معدودة والضرورات لا تحد مهما اجتهد الدارسون وخصوصًا النحويين فى إحصائها، ومع ذلك تسامح النحويون فى الضرورات ورخصوا للشعراء ارتكابها؛ أولاً لأن الضرورة ظاهرة واكبت نشأة الشعر ووجدت قبل وجود النحو،

ولا يتصور أن يقوم شعر بدونها، وثانياً لأنها قضية لغوية قبل أن تكون قضية تهم الشعر، بمعنى : أن حاجة النحوى إليها فى تبيُّن مدى اطراد قاعدة وتصوير مرونة حدٍّ بقدر حاجة الشاعر إليها فى تحدى الشرط والقيد.

بات من الواضح – إذن – أن غياب مفهوم الضرورة الشعرية فى تجارب الشعر الحديث – ولا سيما الشعر الجديد منه – مترتب على غياب العمود. لكن هل يعنى ذلك أن الإبداعات فى الشعر الجديد أصبحت شعرًا بلا عمود فتحول كل ما فى هذا الشعر بمقتضاها ضرورات وجوازات ؟ من السهل القول بذلك فى واقع أصبحت النصوص تكتب فيه على أساس المخالفة والتحدى، فلما تغيرت الأوضاع وقلبت القيم صار الانتقال من الضد إلى الضد مشروعاً بمعنى ما – وهو صالح فعلاً لمعالجة بعض النصوص من هذه التجارب – لكن فى ذلك مزلقاً يؤدى الوقوع فيه إلى خلل فى منهج العمل؛ لأن القول باحتمال الضرورة فى الحقيقة يعنى القول باحترام القاعدة. ولما كان رواد الشعر الجديد يكتبون فى حِلٍّ من القواعد بما فى ذلك قواعد النحو وجب إبعاد الضرورة الشعرية وما شاكلها من قاموس نقد شعرهم. فكما لا يجوز اعتبار الشعر الجديد محل ضرورة كالشعر القديم لا يجوز فى تقديرنا اعتباره داخلاً كله فى باب الضرورة. فرائد الشعر الجديد لا يكتب فى ظل نحو مُقَعَّدٍ ومقاييس نقدية مضبوطة، وفى الجملة على أساس نمط جاهز وصورة مسبقة، أى أنه لا يكتب وفى تقديره أن للضرورة الشعرية فى نصه الجديد حضوراً وأن لها فى نظره معنى صالحاً.

فشغور محل مفهوم الضرورة الشعرية فى منظومة نقد الشعر الجديد، وعدم وجاهة إدراج ما يبدو من نماذجها فى النصوص الشعرية الجديدة فى باب الضرورات الشعرية لا يعنيان أن صلة اللغة بالشعر اتضحت وأن العلاقة بينهما سلمت من المخالفات بقدر ما يعنيان أن قانون اللغة فى الشعر تغير، بل إن اللغة – من حيث هى نظام – تقلص أثرها فى الشعر، وأن الكلام الذى يقوم الشعر عليه صار ينجز فى غير نظامها، بل فى نظام أوسع من نظامها يشمل نظماً إشارية علامية صغرى عديدة هى نظم التشكيل الفنى والتشكيل الطباعى والتلقى الجمالى إلى جانب النظام اللغوى طبعاً، وقد آل أمر اللغة فيها إلى مجرد رافد بسيط من روافد النص الشعرى الأخرى، حتى كاد يخفى أثره فيه تماماً، وجاز إخراج مظهره من باب الكلام أصلاً.

إن النقلة التى نشهدها فى الشعر العربى الحديث نقلة جذرية تمثل مغامرة لا تخلو من مخاطرة فى تحويل الشعر من لغة الكلمات إلى لغة الإشارات العامة تحويلاً إذا قيد إلى منتهاه أخرج "الشعر" من باب الشعر، ولربما رفعه إلى درجة فن جديد أسمى، من يدرى !؟

والرأى عندنا : أنه لابد لنا هنا - للتقدم فى الدرس ووضع الأمور فى نصابها - من تعديل فى منهج العمل ننظر بمقتضاه إلى وضع لغة الشعر الجديد من زاوية التعديل الذاتى الذى تخضع له العملية الأدبية، ومرجعه إلى التعويض الذى يحكم العلاقة بين العناصر التى تكون النص وذلك فى حالة التشبع. فإن شيوع مظاهر "الضرورة" - إذا جاز أن نستعير هذا المصطلح وقتيًا - فى الشعر الجديد قاد نصوصه إلى التشبع بها؛ حتى أصبحت هى القاعدة فيه، وجاز اعتبار ما قد يرد فيه من مظاهر الاستقامة اللغوية والصحة النحوية من قبيل الضرورات، وبتحول الاستقامة ضرورة شعرية تصبح المخالفة مطابقة والمطابقة مخالفة.

إن القول بصلاحية مفهوم الضرورة الشعرية للشعر الجديد صلاحيته لشعر العمود، يؤدى إلى تهجين الشعر الجديد واعتباره شعراً كثير الشذوذ؛ لكثرة ما فيه من خروج. هذا فضلاً عن الخطأ المنهجى بتطبيق مفهوم غير ملائم. والقول بصلاحية مفهوم الضرورة الشعرية للشعر الجديد على كل حال - صلاحية يعتبر فيها بتوظيفه توظيفاً معكوساً تصبح الضرورة فيه قاعدة والاستقامة عدولاً عنها - يؤدى إلى اعتبار الشعر الجديد شعراً بَقِىَ يكتب فى ظل القواعد وجوازاتها - وفى ذلك خطأ منهجى - كما يؤدى إلى نبذ الشعر الجديد باعتباره هدماً بلا بناء.

أما القول بعدم صلاحية هذا المفهوم وأمثاله للشعر الجديد فيؤدى إلى تحرير الشعر من حصار اللغة ولكنه يعرض التجارب الجديدة لخطر الخروج من دائرة الشعر أصلاً. لكن إخراج الشعر الجديد من باب الشعر لا يعنى فى نظرنا إلا توجيه العناية إلى البحث فى القانون الأساسى الملائم الذى لابد أن يوجد له وينصف رواده.

أما إذا أريد للشعر أن يبقى شعراً فليكن ذلك على أساس اللغة والكلام.

* * * * *

وقد اخترنا من أمثلة الشعر المكتوب فى دائرة الإشارات العامة - وهى أوسع من دائرة علامية اللغة والكلام - نص "جريمة" للشاعر التونسى منصف المزغنّى، وهو نص طريف إلا أنه لم يبق منه فى دائرة الشعر إلا أثر ضئيل. ولا شك فى أن هذا هو السبب فى طرافته الخاصة فى ذات الوقت :

جريمة

السمكة
فى الماء
والطير
فى السماء
والزهر
قرب الماء
وحبنا
سماء
حريتى
حريتك

وبعد أن تصير

السمكة	فى الشص
والزهر	فى المقص
والطير	فى القفص

وتلتقى اليدان
فـ

السمكة	فى النار
والزهر	فى الإناء
والطير	فى دمانا

يا زوجة !
يداى
أم يداك
أم
كلانا ؟

ينظر الدارس فى نص "جريمة" لمنصف المزغنى فيقع فيه على فكرة وصياغة وصـورة فى توزيع مخصوص للكلمات مع خطوط للكلمات وصنـاديق ونقـاط وبياضـات فيحـار فـى حقيقة ما بين يديه أهو كلام ؟ وكيف يكون مجرداً ومعـه عنـاصر مـن غـير الكـلام ؟ أم هـو رسم ؟ وكيف يكون رسماً والكلام يداخله ويلابسـه ؟ فـالذى بـين يديـه كـلام يختزن طاقة شعرية أصبحت بمقتضاها للكلمات وظيفة إضافية هى وظيفة الرسم وأن ما بين يديه خطـوط وأشكال هندسية قد لا تخلو من قيمة تعبيرية أصبحـت للرسـم بمقتضاهـا وظيفـة هـى وظيفـة الكلام. لكن شعرية النص ككل شعرية مختزنة على العموم ذات قيمة كامنة، مبشر بهـا غـير مـصرح، وفـى ذلك دليل عـلى أن مثـل هـذا النـص يبقـى مشـروعاً شـعريًّا أكـثر منـه قـولاً شعـريًّـا محققـاً.

لكن الذى لا شك فيه عند الدارس أن وضعية النص الذى بين يديه ليسـت وضعيـة سائر النصوص، بل هى وضعية غريبـة بقيـت معها لغـة الكـلام فى النص المعروض مقوماً من المقومات، ولكن أصبحت تزاحمها فيه مقومات أخرى لا تقل عنها أهمية بل قد تفوقها قيمـة هى رمزية الخطوط والأشكال ودلالات التصرف فى مساحة النص، ولعل الشاعر – لو هيأت له التكنولوجيا المعاصرة أن يبدع أكثر مما أبدع وابتدع – ما كـان ليتـأخر فـى بعـث رائحـة الشواء بمناسبة قوله "السمكة فى النار"، وإضاعة نفح الزهر فى الفضاء مـع قـولـه "والـزهـر فـى الإنـاء"، وإحداثه لذة أكل الطير فى الفم عند قوله "والطير فى دمانا".

هذا من النصوص التى تكتب فى دائرة جديدة من دوائـر التقبـل، لكنـه تقبـل غـير متأكد؛ لأن الإبداع المتجسم فيه محكوم عليه بالبقاء فى دائرة التجريب.

ولا نختلف مع محمد الصالح بن عمر فى كتابه "تطور التجربة الشعرية لدى منصف المزغنى (تونس 1996)" فى أن الشاعر فى هذه "القصيدة" يـروى "قصة انتقالـه مـن مملكـة الحب حيث كان ينعم ورفيقة دربـه بالحريـة المطلقـة والسـعادة القصـوى إلى سـجن الـزواج المليء قيوداً وآلات تعذيب ودمار دون أن يعرف من المتسبب فى هذا التحول الأليم : أهـو أم زوجته ؟ ... فالسؤال الأخير

[يا زوجة !

يـــداى

أم يـــداك

أم

كــــــلانـــا ؟]

ينم عن حيرة وجودية بعيدة المدى فى شأن علاقة الرجل بـالمرأة : هـل خُلقـا ليتحابـا تمشـياً ونواميس الطبيعة التى إليها ينتميان أم هل وجدا ليرتبطا اجتماعيًّا بقيود يصنعانها بنفسيهما؟ وهل يتعارض هذا مع ذلك ؟".

لكن وراء هذه القصة قصة أعم وأشمل هى قصة شأن الإنسـان مـع الطبيعـة : هـل خلق ليطوع عناصرها لحاجاته ويسخرها لمصلحته فيحســن وضعـه ويحفـظ كرامتـه باعتبـاره الكائن الأوحد المخصوص بالعقل والاجتهاد أم أنـه خلـق ليسـتعبد مخلوقـات الله فيهـا حتـى يسجنها ويسجن نفسه بنفسه ويقضى على نعمة الحرية التى خـص بهـا، فـإذا أتبعـت الحريـة بالقيد لم يبق بعد القيد سوى الإعدام، وهو فى هذه الحالـة العاقبـة الوخيمـة التـى لا مهـرب منها. لكن النص لم يقفل بالإعدام على سبيل الإثبات أو التأكيد بـل قفـل بـه علـى أسـلوب التشكك والتحيير، وبذلك كان لهذا النـص مـنزع تـأملى، واتضح أنـه يتأسـس علـى أزمـة وجودية وأفق كيانى.

فالفكرة شريفة والصورة طريفـة والبنيـة جذابـة والهندسة خلابـة لكـن تلـك كلهـا صفات مشروع نص شعرى لا صورة نـص مكتمـل التكويـن، هـى صفـات صالحـة لصـورة النص كما تكتمل فى ذهن القارئ، هى صفات ما يكون من النص لا ما كان منه.

وفى اعتقادنا أن محمد الصالح بن عمر أحس بضعف النضـج هـذا – وإن عـبر عـن ذلك بما يفيد أنه متردد فى موقفه – عندما وجد فى مثل هذا النص "مواد مكتملة" على حد قوله، لكنه أردف ذلك بقوله : "مواد مكتملـة صالحـة لصياغـة قصـائد متفاوتـة الطـول .." وذلك حيث قال (99 – 100) : –

"ليس من الطبيعى أن يستأثر العمل الفنـى المطـول – مهمـا كـان عمقـه وثـراؤه – بكل اهتمام الفنان إلى حد يمنع عنه الالتفات إلى أى موضوع آخر سوى موضوعه. إنما الفـن عملية استنطاق مستمر للواقع لا تتوقف ولا تفتر. وكم هى الحالات التى يضطر فيها المبدع إلى تـوزيـع نشاطـه على أعمال فنية مختلفة فــى وقـت واحـد. وإن هـذا لينطبـق علـى تجربـة منصف المزغنى الشعرية وإن احتلت فيها المطـولات المكانـة الأولى لم تعدم بعـض اللحظـات

التى استقطبت فيها اهتمام الشاعر مواقف صغرى أو قضايا جزئية؛ فتفتَّق عن فِكَرٍ طريفة وأينعت فى خياله صور رائقة كانت مواد مكتملة صالحة لصياغة قصائد متفاوتة الطول متنوعة الأغراض والموضوعات".

ولعل فى مثل هذا الشعر الجديد فى صيغته المعروضة، وهى صيغة المشروع أو صيغة التجربة فى أبسط معانى التجربة ما يكشف السر الذى من أجله لا نجد قرائن فى هذه النصوص أو مفاتيح كفيلة بعقد المصالحة الواجبة – فى نظرنا – بين الشاعر والقارئ.

البيان موقفاً

وقد تلتقى فى النص الشعرى النزعة الإبداعية والنزعة النقدية، لكن النقد لا يكون فيه – إذا كان – نقداً منهجيًّا متجهاً وجهة علمية، بل يكون من باب الموقف الخاص الذى يقفه الشاعر من العملية الإبداعية فلا يتردد فى الإفصاح به والتعبير عنه موحياً بأن العملية الشعرية من همومه الفكرية، بل أولى همومه بالطرح والأجدر بالمعالجة؛ لما لها من صبغة مبدئية فى ضوئها يتواصل عمله ويتشكل نصه. ولذلك اصطلحنا على نعت مثل هذه النزعة النقدية بالبيان النقدى مقابل ما يصح فى تقديرنا أن ينعت بالبيان الإبداعى الذى تمثله شعرية الشعر فى قيامها على البيان بالمعنى البلاغى التقليدى أو بمعان أخرى ترجع إلى طرائق الأداء المستحدثة وأساليب البناء المبتدعة.

فالبيان النقدى يمثل عودة للشعر على ذاته عودة يتولى فيها الشاعر المساءلة والمجادلة ضمنيًّا مع رغبة فى المراجعة للسائد فى الشعر الماضى، وهى أيضاً عودة التغيير الماثلة فى التجربة المخصوصة التى يجسمها شعر الشاعر الحاضر الجامع بين النزعتين وعودة التوجيه لتجارب الشعر المنتظرة والتحسس لمسالك الإبداع فى شعر المستقبل المنشود.

وليس ذلك من باب بناء الشعر على الشعر الذى يركب فيه الإبداع الإبداع، كالذى يحضر فى المعارضات والمناقضات والمواردات وغيرها من أساليب التناص، وإنما هو التقاء البيان فى معنى الموقف والرؤية والشعار والبيان فى معنى الإبداع فى الكتابة. وقد حضرت النزعة النقدية فى شعر كثير من رواد الشعر العربى الحديث بينما لم نسجل حضوراً لها فى الشعر العربى القديم إلا فى أطوار بارزة ومع أعلام مخصوصين حيرهم وضع الشعر وراودتهم مغامرة تجديد التجربة انطلاقاً من حيرة عنترة عندما تساءل فى مستهل معلقته : "هل غادر الشعراء من متردم ؟" فمنهم من اكتفى بالحيرة والسؤال، ومنهم من بين بالتطبيق

كيف يكون التجديد مثل أبى نواس، وقد ميز البلاغة الجديدة كما فهمها وطبقها ودعا إليها عن بلاغة القدم؛ حيث قال :

صفـــة الطُّلـــول بــــلاغـــــة القــــدم فـــاجعـــل صفـــاتـــك لابنـــة الكَـــرْم

حتى كان عهد النهضة حيث أصبح البيان النقدى عنصراً قارًّا فى برنامج الشاعر، وقد خصه كثير من أعلام نهضة الشعر العربى بقصائد كاملة مثل القصيدة التى نظمها الشيخ سيدى محمد بن الشيخ سيديا (1832 – 1869)، أحد شعراء بلاد شنقيط البارزين فى القرن الثالث عشر الهجرى، فى الجنوب الغربى من موريتانيا الراهنة. بلغت القصيدة واحداً وخمسين بيتاً، وقد قال فى مطلعها :

يا معشر البلغاء هل من لوذعى يهدى حجاه لمقصد لم يبدع
إنى هممت بأن أقول قصيدة بكراً فأعيانى وجود المطلع

وقد حضر البيان النقدى فى الشعر العربى الجديد حضوراً ملحوظاً وبطرق مختلفة وفى كثير من نصوص الشاعر الواحد أحياناً، وكان ذلك علامة على أزمة إبداعية مميزة فيه متولدة أساساً من توتر العلاقة بين سلطة اللغة المقيدة وحكم الشعر المتمرد.

وأجلى مظاهر هذا التوتر : الضجر من أغراض الشعر وموضوعاته التقليدية والشعور بضيق الأفق الذى كانت تطرق فيه مع الإقرار بما كان لها من قيمة فنية فى إطار الظروف التى ظهرت فيها والملابسات التى حفَّت بها والعوامل التى أثرت فيها ودعت إليها. وليس النقد فى ذلك متجهاً إلى الغرض من حيث هو غرض شعرى وإلى الموضوع من حيث هو موضوع قول وإنما هو يتجه إلى بقاء زاوية النظر إليه إذا كانت هى هى لم تتغير وإلى وجهة النظر وطريقة التعبير ولغة الخطاب إذا بقيت فيه جميعها محدودة بدائرة التقليد لا تتجاوز إطار القوالب الجاهزة والمنوالات الشائعة والصور المسكوكة.

ويمكن تلخيص البيان النقدى فى الأشعار التى يزدوج فيها البيان وذلك فى الرسالة التالية : لا شرعية لغرض أو موضوع ولا وجاهة لزاوية نظر أو باب قول فى غياب المبرر الوجودى، بمعنى : الدليل المقنع فنيًّا وتاريخيًّا على وجود ذلك الغرض المطروق عينه وتلك الموضوعات المخصوصة ذاتها بل وعلى وجوب إرسال القول فيها وتجريب الإبداع على أساسها دون غيرها وذلك فى اللغة المستحدثة التى تعبر عنها والأساليب التى تميزها فتسمو بمستوى الكلام فيها مبنى ومعنى.

ومن مظاهر التوتر ما اتصل بمعنى الشعر ذاته : فهل الشعر كلام تقضى به الحاجات أم هو حرفة تدرك بالإدمان ؟! أم هو صنعة تدرك الصانع الماهر ولا تدرك سواه ؟

هل الشعر شعار كتابة أم هو شعور مكتوب ؟ هل هو أزمة أم انفراج ؟

ما انفك الشعراء يبحثون فى معنى الشعر ويستفهمون عن حقيقته ويحاولون تحديد مفهومه، وإن حيرتهم فى شأنه لتقوى فى الأزمات، وعند تعاطيهم تجارب شعرية جديدة بالذات؛ ومرجع ذلك – هنا كذلك – إنما هو التفاوت الملحوظ بين حاجات الإنسان من جهة وإمكانات اللغة من جهة ثانية، لا التفاوت بمعنى عدم التطابق بين تلك الحاجات وهذه الإمكانات بل بمعنى عدم التناسب فى كثير من الحالات المتمثل فى عجز اللغة عن أن تفى بحاجات الشاعر المتزايد إلى التعبير من ناحية وعجز الشاعر عن استثمار جميع إمكانات اللغة النامية المتطورة من ناحية أخرى.

ويشتد التوتر بين سلطة اللغة المقيدة وحكم الشعر المتمرد عندما يصبح السؤال فى البيان الشعرى متعلقاً بوجود الشعر أصلاً أى أن يكون الشعر أو لا يكون.

وليس من باب المغالاة التساؤل عن مدى ضرورة الشعر، ولا سيما فى زمن غير مناسب للشعر، ومع شعر كثيره غير مستقر فى وضع ملائم للزمن. فغلبة النزعات المادية ومظاهر الحياة الاصطناعية وسيطرة الوسائل التقنية وغيرها من مولدات الحضارة العصرية على حياة الناس من ناحية ورواج تعاطى الشعر بلغة الخطوط والألوان وبأساليب البياض والسواد ... خارج دائرة لغة الكلام، كل ذلك يشرع للتساؤل عن مدى ضرورة الشعر اليوم أصلاً فى حياة الناس لا تشاؤماً أو شهادة على فن فى مرحلة الاحتضار وإنما وعياً بريح التغيير التى تعصف اليوم عصفًا قويًا بإمكانات التعبير وأساليب الإبداع، ولعلها لن تتأخر فى تأسيس وسائل جديدة غير الشعر – أو إلى جانب الشعر – للتعبير والإبداع. ولم تخطئ البيانات الشعرية طرح الأسئلة المتوقعة فى هذا المقام عن وظيفة الشاعر الفنية ومنزلته الاجتماعية ورسالته الوجودية. وقد بدا الشاعر فيما أوحت به من جوانب نبيًا أو متنبياً حيناً، وبهلواناً ملعوناً ومشاغباً مهمشاً أحياناً كثيرة، وكائناً يحيا على قلق فى جميع الحالات دون أن توفق إلى تأصيل كيانه أو توجد له قانوناً أساسيًا.

وفى البيانات الشعرية كذلك تساؤل عن أوفق وسائل التعبير وأقوم مسالك بناء الأقاويل مع نوايا واضحة فى توجيه القارئ المرغّب فى قراءة ما يكتبه السائلون المجيبون على الأقل إلى ضروب من القراءات معينة وضروب من الفهم مخصوصة يقصدون بها فرض وجهات نظر محددة فى العملية الإبداعية.

وفى بعض هذه التوجيهات إثبات للرغبات الشخصية فى التجديد فى غير رؤية واضحة تارة وفى رؤية واضحة واقعية متواضعة تارة أخرى، وذلك حيث تكشف أن التجديد المتجه إليه تجديد للخلق إن تعذر خلق جديد.

وقد تميز ضرب من البيان النقدى – وإلى أى حد ما نجح – دعا فيه بعض الشعراء إلى تحرير الشعر من اللغة المنمطة الكلام وتصييرها لغة متطورة الكلام أصواتاً وأوزاناً، مفردات ومركبات، صفات وحركات، صوراً وخيالات، وفى الجملة : دوالَّ ومدلولات سعياً مشفوعاً بالحرص على بقاء الشعر مع ذلك فى دائرة المعارف الإنسانية التى تُعلم وتُتَعلم. وكانت غايتهم من ذلك تحقيق المعادلة الصعبة فى تأسيس الشعر على اعتبار أنه فن من الفنون وشعبة من شعب الإبداع، وهو فى ذات الوقت معرفة من المعارف قوامها اللغة ولابد أن يسلك فى عمود من أعمدة المعارف.

لكن أكثر الشعر العربى الجديد – فى المعنى التميىزى المبين، بالتغيير الذى ينبنى عليه – يستهدف اللغة من حيث هى مؤسسة، أى من حيث هى نظام لا من حيث هى إجراء وكلام؛ ولذلك ينبغى ألا ينظر إلى مظاهر التغيير التى تظهر فى تجارب الشعر الجديد من زاوية العدول عن قواعد اللغة أو من باب ما يجوز للشاعر فى الضرورة ... وإنما من باب ما زال غير بيِّنٍ هو باب المؤسسة الأوسع التى ليست لغة الكلام قوامها أو التى لا تمثل اللغة فيها سوى ركن من أركان أخرى لها كثيرة.

وإذا كان حضور البيان النقدى فى الشعر علامة على حيرة وتأزم فإن غيابه علامة على وثوق واطمئنان، اطمئنان لا يخشى معه التباس أو سوء تفاهم إذا اندرج الشعر المعروض فى دائرة اللغة فى معناها العام المتعارف بما يوفق إليه الشاعر من إبداع فى تعامله معها وتحركه فى إمكاناتها وجوباً وجوازاً، لزوماً وعدولاً، أو اطمئنان من تعلقت همته

خارج دائرة اللغة بنظم علامية أخرى مع اللغة باستثناء نظام اللغة وإن بقى يلهث وراء تأسيس عالمه الشعرى ولم يتمكن فى شعره بعد من صياغة خطاب إبداعى يستمد منه الخطاب النقدى المنشود كيانه المعرفى.

ورائد الشعر الجديد اليوم إنما هو بين حالتين : محتار متأزم، يصدر البيان تلو البيان متحركاً فى دائرة اللغة، أو هو مطمئن؛ لأنه صفى الحساب مع اللغة وخرج من دائرة نظامها كليًّا أو جزئيًّا.

والشعر العربى الجديد على العموم لم يصل فى مختلف تجاربه بعد – حسب تقديرنا – إلى إنتاج خطاب إبداعى قادر على صياغة خطاب نقدى مقنع. وإنه لمن المفيد أن نقول ونعيد : إن لغة النقد من لغة الأدب، وأن الكلام على الأدب يستمد كيانه من كلام الأدب، وأن ليس الأدب ما انتظر التزكية من النقد، وإنما الأدب هو ما استوقف النقد.

* * * * *

وشاهدنا على النصوص التى يجتمع فيها البيان الإبداعى بالبيان النقدى على نحو من الأنحاء نص "المرأة الاستثناء" للشاعر المصرى محمد محمد الشهاوى، يقول فى أوله :

المرأة الاستثنـــاء

لينهمر الشعر بالأغنيات الجديدة بين يديها
طويلاً .. طويلاً
ألا .. وليؤسس (على قدرها)
لغة وعروضًا جديدين يستحدثان :
مقاييس أخرى؛
وذائقة؛
وعقولاً ...
هى امرأة تشبه الشمس إلا أفولاً ..
على شاطئ الألق المترقرق – مفعمة بلهيب الوضاءة
مترعة بأريج الأنوثة –

تسلم أعضاءها ليد السحر / ترسم فى
جسمها الغض أحلى الأساطير
ماذا يقول لسان المزامير ... عنها
إذا ما أراد لنا أن يقولا ..
هى امرأة تشبه المستحيلا
ويختمه بقوله :
هى امرأة
وجميع النساء
سواها ادعاء
لها البحر – من قبل بلقيس – عرش؛
وكل المياه إماء
يخاصرها الموج فى – نهم – ممعنًا فى الصبابة
جيلاً فجيلاً
أقايضها بدمى وجميع دفاتر شعرى مقابل :
أن أتريض عبر فراديس أبهائها
أن أجوس خلال أقاليم لألائها
أن أسوح بأغوار أغوار آلائها .. أو
أجولا
أقايضها بدمى وجميع دفاتر شعرى
مقابل :
أن أتملى مفاتنها بكرة ..
وأصيلاً
هى امرأة ملء أعطافها عبق يستدل عليها به
من يود الدليلا

هى امرأة تشبه المستحيلا
هى امرأة تشبه المستحيلا
هى امرأة ليس لى
أن أسميها أو أكنى
لطلعتها القلب ..
يرقص حينًا،
وحينًا ..
يغنى
هى الواحد / الكل،
والكل فى واحد ....،
وهى
من لا يشابهها غيرها إن
طلبت المثيلا
هى امرأة تشبه المستحيلا
هى امـــــرأة
تشبــــــه
المستحيلا

يتغنى الشاعر فى هذا النص بجمال المرأة المطلق الأنثوى فى أحلى صورة من الكمال، مثالية مفارقة لا مثالاً مجسماً فى امرأة بعينها أو أنموذجاً قابلاً ليتجسم فى مخلوقة معشوقة. تلك هى "المرأة الاستثناء" فى تقدير الشاعر، أو على أصح تأويل : تلك هى المرأة، وغيرها من النساء جميعهن ادعاء؛ إذ لا تجتمع فى أى واحدة منهن الصفات التى تجتمع فيها هى. فالمرأة الاستثناء كالعنقاء مجهولة الجسم، بل هى أخفى من العنقاء؛ لأنها مجهولة الاسم أيضاً.

ولذلك انبرى الشاعر فى القسم الثانى من النص إلى تمجيد الوجد والتغنى بالجمال فى رتابة إيقاعية ودون إضافة معبراً عن تعلقه بالجوهر فيه، لا بالعرض الذى قد يكشف

بعض نواحيه واقفاً أمام باب عرش الجمال غير قادر على طرقه فضلاً عن أن يكون قادراً على فتحه مستسلماً لعواطفه الجياشة وأحاسيسه المرهفة مسبّحاً بحمد الجمال متيقّناً أن الجمال يكون فى المرأة عامة لا فى امرأة خاصة، غير يائس مع ذلك من تحقيق المستحيل؛ لأنه شاعر والشاعر لا يقنع بما دون المستحيل.

ويمكن أن نقول : إن فى هذا النص – إلى حد ما – بحثاً عن امرأة جديدة، امرأة تدركها المعرفة ولم تحط بها الصفة بعد. وقد خرج هذا البحث فى قالب نشيد نضالى عاطفى وفكرى ينطوى على حيرة وجودية وأزمة إبداعية، بمعنى : أزمة الخلق والولادة والوضع للكائن المفارق المنشود.

لكن فى النص بحثاً شعريًّا بقدر ما فيه من بحث كيانى وجودى؛ ذلك أنه يتجه – أيضاً – إلى أن يتأسس على "الأغنيات الجديدة" وعلى لغة وعروض "جديدين يستحدثان مقاييس أخرى، وذائقة وعقولاً" كما يتجه هذا النص فيما فيه من بحث إلى أن يركز على غرض شريف وموضوع طريف فإن كان غرضه الظاهر الغزل فإن من حقائقه العشق الصوفى، أما باطنه فالتأمل فى جوهر الجمال. وإذا البيان فى هذا النص بيانان؛ بيان الإبداع الذى كان هذا النص بمقتضاه نصًّا جديداً، وبيان النقد الذى يهدف فيه إلى تحديد مقومات الشعر المنشود وحصرها فى جهة البحث : البحث عن نص جديد وطريقة جديدة فى التعبير، بل وعن الموضوع الجديد والمرجع غير المألوف. فهذا النص شاهد بذاته على أن النص المنشود، إنما هو بحث شعرى أكثر منه شعراً محققاً مستقرًّا، وهو نص داع بمحتواه إلى ما كان شاهداً عليه.

واخترنا – تتويجاً لبحثنا فى علاقة الشعر الجديد بلغة العصر من زاوية الشئون التى ركزنا عليها النظر – أن نختم سلسلة الشواهد بنص "أنتِ كلماتى" للشاعر البحرينى قاسم حدّاد :

أنتِ كلماتى

لا أستطيع أن لا أكتب عنكِ
ليس بوسعى أن أتفادى الكتابة فيكِ

أنــــــا

حين أكتب عن الأشجار والسفن

والعمل والأصابع

والأطفال والخروج

أكونُ قد كتبتُ عنكِ

أو قد كتبت فيكِ

أو كتبتك

أنــــــا

حين أتحدث عن الدخول واللغة والغياب

والأمّ والمهارة والخيول

والأمواج والسحر

أكون قد صغتُ بكِ كل هذه الأشياء

أنــــــا

حين أرسم كلماتٍ مثل :

حنين حارس

حُلم حجر

ليل لهفة

لذة لبن

أكون قد لوّنتها بك

أنا لا أستطيع

وليس بوسعى

ولا أريد

أن تغيبى عن كلماتى
لأنك أنت كلماتى
هل بوسع الكلمات أن تكتب
بدون الكلمات ؟؟؟

يسمى مثل هذا النص قصيدة، ولكن هل هو قصيدة وليس فى ظاهره من خصائص القصيدة المعروفة ما يثبت صلاحية هذه التسمية له ؟ وقد كتب هذا "الشعر" سطوراً فهل مادة كل سطر تمثل وحدة كلامية ؟ أم هل الوحدة الكلامية تمثلها القطعة من هذه القطع الخمس، علماً بأن كل قطعة تطابق جملة متعاطفة ؟ وهل لتوزيع المادة اللغوية حسب السطور معنى ؟ وإذ لم يتم المعنى بنهاية السطر دائماً هل يجوز الحديث عن تدوير بين السطور ؟

ثم فى هذا النص نزعات فمن البيِّن أن له بنية منهجية مدرسية (مقدمة/ جوهر/ وخاتمة)، مع نزعة توشيحية تكشف اتجاهاً عند الشاعر مخصوصاً إلى بنية طريفة يمكن اعتبارها بديلاً لأى بنية مقننة معروفة، لكننا لا نتبين لها قيمة وظيفية.

والنص إلى جانب ذلك لا يخضع لأى إيقاع من إيقاعات أوزان العروض المألوفة، لكن فيه نزعة إيقاعية ذاتية بسبب ما قام عليه من تراكيب اسمية تحتضن جمله النحوية، وتنتظم فى منوال صوتى يكون وحدة إيقاعية موسعة قوى طاقتها الجمالية تماثل المبتدأ فى الجمل الاسمية "أنا" وتميز الخبر فى القطع الثلاث المكونة لجوهر الموضوع بتركيب ظرفى على منوال "حين (+ فعل)" ... أكون، بينما قام تركيب قطعتى المقدمة والخاتمة على تركيب نفى خاص بهما.

وفى هذا النص نزعات إيقاعية أخرى خفية منها ما لاحظناه فى الكلمات المتسلسلة التالية :

حنين	حارس
حلم	حجر
ليل	لهفة
لذة	لبن

فهذه ثماني كلمات قدمها الشاعر في رباعيتين، الرباعية الأولى كـان الحـرف الأول من كلماتها حاء والرباعية الثانية كان الحرف الأول من كلماتها لاماً، ولم نجد لذلك توظيفاً يفسر هذا التصرف !

ومن مظاهر الإيقاع أيضاً ما عمد إليه الشاعر من رصد كاف المخاطبـة لختـام كثـير من كلماته وكثير من سطوره، علماً بـأن النـص كلـه موجـه إلى مـن دل عليهـا فـي العنـوان بالضمير المنفصل "أنتِ".

وفي هذا النص فكرة لا تخلو من طرافة هي فكرة العملية الأدبية واجتماع أطـراف العمليـة التـواصليـة في جـوهـر النـص الجامع. لكن هذه الفكرة لم تقدم مجملـة ولا مفصلـة، لم يخدمهـا منطـق صوريّ ولا قـدمهـا منطـق شعـري بـل حملتهـا كلمــات وعبـارات حمـلاً أثقل كاهلها.

ثم إن في النص بياناً من النوعين مرجعهما إلى ما اعتبره الشاعر من أن معشوقته في لغته، ولغته في معشوقته، وأن كلتيهما تلتقي في ذاته.

فالشاعر العاشق والمعشـوقة المخاطبـة ولغة الشـعر والعشـق بينهمـا، ثلاثة أطـراف مرجعها إلى قطب جامع واحد هي الكلمات، فالكلمات يُكتَب بها ويُكتب فيها ويُكتب لها، وهي تُكتَب أيضـاً؛ ولذلك ختم الشاعر نصه بقوله :

هل بوسع الكلمات أن تكتب

بدون الكلمات ؟؟

فالمعشوقة ذات تحولـت إلى كلمـات، فحينئـذ تكـون – وهـي ذات مخاطبـة – هـي وعملية الكتابة وجهين لعملة واحدة متغلغلة في كيان الشاعر العاشق المتكلم في النص.

ففي النص تأسيس لقيم جديدة ملخصها أن الكتابة ذات صلة حميمة بموضوعها وأن الكاتب (الباث) والمكتوب له (المتقبل) والمكتوب فيـه (المرجـع) أطـراف مختلفـة تتجمـع فـي كيان واحد هو الكلمة أو النص.

لكن هذا النص يبقى رهن التجريب – ولخروجـه عـن دائـرة القبوليـة – يبقـى فـي حـدود أبسـط معـاني التجريب، وقصاراه هو أن يقبل على أنه مشروع شـعري لنـص يمكـن أن يكتب انطلاقـاً من صيغة المشروع المعروضة.

* * * * *

يتضح من تحليلنا ما اخترنا تحليله من شئون الشعر العربى الجديد فى علاقته باللغة أن العربية لغة وكلاماً، واقعاً وحضارة، أداة تعبير ومقوم إبداع إنما تصدم بالتجريب الذى فيه اتجاه إلى النقض والتبديل، ولكنها تقبل التجديد الذى يدخلها من باب مراجعة السائد فيها بالنقد والتكميل.

وقد لاحظنا فى هذا الصدد أن معظم تجارب الشعر العربى الجديد اليوم غير مختصة بجهاز مصطلحى ومفهومى يفى بحاجتها الإبداعية والنقدية وأنها لا تتوفر على آليات لإنتاج القرائن الدالة عند الحاجة للتعرف لهوية النص الشعرية وضمان تقبله دون أن يدخل فى ذلك اعتبار حسن قبوله أو عدمه. فهذه التجارب – على العموم – مكتوبة فى غير دائرة التقبل فضلاً عن وقوعها خارج دائرة التقعيد.

وقد بدا لنا – على كل حال – أن الذى أصبح يهدد تجارب الشعر الجديد فى هويتها وشرعيتها أكثر من أى عامل آخر إنما هو خروجها عن علامية اللغة ودخولها فى علامية الإشارات العامة خروجاً يخشى معه ألا يكون للغة بينها حظ كبير.

واعتقادنا أن الشعر الجديد الذى يستهدف تقويض اللغة من حيث هى مؤسسة أى من حيث هى إجراء وكلام قد ينجح فى تأسيس جمالية شعرية جديدة، لكنها جمالية غير جمالية الشعر، وشتان بين شعرية الشعر وشعرية الإشارات العامة، والفرق بينهما فى النوع لا فى القيمة.

الأستاذ الدكتور عز الدين إسماعيل : باسمكم أشكر الأستاذ الدكتور محمد الهادى الطرابلسى على هذا العرض الممتاز، وهذا التناول المدقق لقضية اللغة فى الشعر وقد بدأت ملاحظاته باللعة وانتهت أيضاً باللغة، بدأ من حركية اللغة لما لها من ضرورية لأى نص شعرى، وكيف أن غيابها لا يمكن أن يحقق شعراً بأى حال من الأحوال، وانتهى إلى أن لغة الشعر الجديدة التى هى ضرب من المغامرة، كفيلة بأن تنتج فنًّا. ولكنه قد لا يحقق شعرية الشعر التى ألفناها، والتى يمكن أن تأتلف تحت مفهوم الشعر ومفهوم القصيدة، ومع ذلك فليس هذا مانعاً من أن يكون ذلك مفتاحاً أو مدخلاً لفن جديد سماه الفن الثامن، الذى يتفجر من وراء فن الشعر؛ ليضيف إلى البشرية ولحضارة الإنسان بصفة عامة فنًّا جديداً.

وخلال هذا وذلك، طرح علينا جملة من الإشكاليات المتعلقة بموقف المصطلح النقدى، من التجربة الشعرية والمغامرة الشعرية بصفة عامة، وعجز المفاتيح النقدية – فى كثير من الأحيان – من أن تلاحق التجربة الإبداعية، وأن تستطيع اقتناص مضمونها الحقيقى الجمالى وتطرحه طرحاً جديداً أو يواكب حركة التجديد وحركة الإبداع ذاتها، ولا شك أن هذا ملمح مطروح على الفكر منذ مدة، وأن العمل فى السياق يحتاج إلى تدقيق كثير

دخول الروافد العلامية على اللغة – اللغة هى أيضاً علامية للتعبير – صارت الآن لها أولوية فى كثير من الأحيان على النص الكلامى فى الشعر أو فى القصيدة، وزاحمت بذلك الشعر بما هو لغة والقصيدة بما هى تكوين لغوى؛ حتى جعل اللغة ثانوية فى دورها فى النص الشعرى، كل ذلك كما سجله الأستاذ الدكتور الطرابلسى يجعل الأمر مخفياً أو هكذا يبدو له أنه لا يحقق الهدف الشعرى أو الهدف المنشود من حركة التطوير والتجديد فى الشعر

أنا أعتقد أن الورقة مثيرة، وفيها كثير من المسائل التى ستستفز أفكارنا للدخول معها فى نقاش بعد قليل، وبعد أن نستمع إلى الكلمة الثانية من الأستاذ الدكتور وليد قصاب، وهو أستاذ الأدب والنقد فى كلية الدراسات الإسلامية والعربية فى دبى، وقد تخرج فى جامعة القاهرة فى عام ١٩٧٦، ودرّس فى جامعة حلب وجامعة الملك سعود والإمارات العربية المتحدة، وكان أستاذاً زائراً فى بعض الجامعات العربية الأخرى، لكن الطريف أيضاً الذى ينبغى أن نعرفه أنه شاعر وله ستة دواوين شعرية، فنحن أمام إسهام مشترك، ناقد يتحدث عن الشعر وهو نفسه شاعر، وهى تجربة لها مغزاها بطبيعة الحال، لكنه

يضم كذلك إلى جانب الدواوين الستة، ما يزيد عن عشرين كتابًا فى الدراسات الأدبية والنقدية، وفى تحقيق النصوص، أضف إلى هذا وذاك أنه فى مسيرته العلمية دخل معهد الصحافة وحصل على دبلوم الصحافة من إحدى الجامعات الأمريكية.

وكما هو الشأن فى كل عمل جامعى، يقوم بالإشراف على الرسائل العلمية الجامعية وعلى أعمال الدراسات العليا، وما إلى ذلك.

الموضوع الذى - سيعرض له - يدور فى نفس دائرة الموضوع السابق، وهى الدائرة العامة للقضية العامة المطروحة، وهى قضية المصطلح اللغوى وعلاقته بالشعر، وهو يحمل عنوان "الحداثة فى الشعر العربى المعاصر - حقيقتها وقضاياها".

ونستمع الآن إلى ما يقدمه إلينا الدكتور قصاب، فليتفضل.

الحداثـة فى الشعر العربـى المعاصر
حقيقتها وقضاياها

بقـــــلم

الدكتور / وليد إبراهيم قصاب

الأستاذ بكلية الدراسات الإسلامية والعربية . دبى

تمهيد

يقدم هذا البحث موقفاً فكريًّا فنيًّا من الحداثة المعاصرة السائدة، وهو موقف مستمد من خصوصية الأمة التى ننتمى إليها، والمتمثلة فى قيمها : الدينية، والخلقية، والنفسية، والفنية، والتى من دون تفرّد بها نكون أمة بلا وجه ولا تاريخ. ويستمد هذا الموقف الفكرى مشروعيته من جملة أمور، منها : الإيمان بالحداثة؛ لأن التحديث - فى جميع مرافق الحياة - مطلب حيوى، لا مندوحة عنه؛ لأنه يعنى التواصل مع العصر، والعيش فيه، ولأنه يعنى التجديد والنماء، ولأن فيه النزوع إلى الحركة واستدبار السكون. ومن دونه نُنفى من التاريخ، ونعيش فى كهف النسيان. والمشروع الحداثى الذى نتبناه يؤمن بالعلاقة الوثيقة بين الماضى والحاضر، بين التراث والمعاصرة، ويؤمن أن إدراك الارتباط الإيجابى بينهما هو جزء من الوعى الحضارى والتاريخى للإنسان. إنه مشروع (توفيقى) ولكنه (اصطفائى) ويتمثل ذلك من خلال نظرة نقدية فاحصة تجتنب شرك أمرين ترى فى كلٍّ منهما إجهاضاً لهذا المشروع، وهما : العصبية المطلقة لكل من القديم والمعاصر أو الاحتقار المطلق لكلٍّ من القديم والمعاصر.

إذ إن فى كلٍّ من الماضى والحاضر من الخير خَلاَّقاً، وإن فى كلٍّ منهما من الشّر خلاقاً كذلك، فما من ماضٍ مقدس معصوم جميعه، وما من ماض ساقط منتبذ جميعه، وقُلْ مثل ذلك عن الحاضر المعاصر؛ إذ لم يثبت أن كلّ تطور يمضى نحو الأمثل، أو أن كلّ جديد يعنى الصلاح والخير.

وقد يبدو هذا الكلام لا جديد فيه، فأصحاب الرؤى الحضارية والثقافية الذين يطرحون علينا تصوراتهم ملتزمون - إلا فى النادر والشاذ - هذين الطرفين : (التراث) و (المعاصرة) ومتفقون كذلك على طرف ثالث هو (الانتقاء)، فلا يؤخذ التراث كله، ولا تؤخذ منجزات الحضارة المعاصرة - التى هى الآن منجزات غربية خالصة - كلّها.

ولكن الطريف اللافت للنظر أن يتفق القوم فى المنطلق الذى يمثّله المنهج السّابق. ثم تتشعب بهم السبل فى التطبيق، وتمثله مفردات الأخذ والترك، وهى نابعة أصلاً من معايير الأخذ والترك.

وتطرح فى هذا السياق عادة عبارات باهرة، تقول مثلاً : إن ما ينبغى أن يُنْتَقى من التراث هو (النقاط المضيئة) و (المواقف الحية). وعند التطبيق ترى مثلاً أن هذه النقاط ذات

القيمة الحيوية العظيمة هى عند طائفة من بنى الحداثة التى يتبنى هذا البحث الكلام عليها ما ضُرب على محك معايير معينة، فمثّل كسراً للأعراف والقيم، وانتهاكاً للشرائع والأديان، وصبوءاً عن المعتقد المتوارث مهما كان مصدره : سماويًا أو بشريًا.

استمع إلى أدونيس مثلاً وهو يمجّد شعر المجون ويرى فيه النموذج الحى العظيم الذى ينبغى أن يُصْطَفَى. يقول : (هناك شعر أعدّه شعراً عظيماً، سمّاه بعض النقاد - للسخرية والتنقيص من قيمته - شعر التهتك والخلاعة والمجون، كشعر ابن حجاج، وابن سكّرة. إنه من أهم الشعر الذى كُتب فى اللغة العربية، ومع ذلك فهو مكبوت ومقموع. هؤلاء الشعراء كانوا يحاولون أن يخلقوا ما يمكن أن نسميه بالجنة الأرضية ..) [1].

إن التراث العربى ليس صوتاً واحداً، وإن المعاصرة كذلك ليست صوتاً واحداً. وإذا كانت معايير أدونيس وطائفة من أضرابه - فيما يؤخذ من أفكار التراث أو يُنتبذ - هى، ما ألمعنا إليه إلماعاً، وستتولى صفحات البحث تجليته على نحو لا تخطئه العين؛ فإن المشروع الحضارى الحداثى الذى نتبناه، هو الوقوع على (النقاط المضيئة) حقًّا. ومعيارها أن تحمل الحق والخير والجمال، وتنبع من عقيدة الأمة وضميرها وذوقها ولغتها.

إننا نؤمن أن التراث وحده لا يصنع الحداثة، كما أن المعاصرة - وهى فى الظروف الراهنة غربية - لا تصنع الحداثة كذلك، إنما تُصنع الحداثة الأصيلة منهما معاً. ولا تثريب عليها عندئذٍ أن يكون فيها أَثَارة أو أثارات من فكر الغرب، وأَثارة أو أثارات من التراث القديم، ما دام ذلك كله مغربلاً مُصفًّى فى مصنع الفكر الأصيل الذى ننتمى إليه.

لقد سمّى إليوت إدراك الناقد لا لماضوية الماضى فحسب، بل لوجوده فى الحاضر، كذلك (الحس التاريخى) والمشروع الحضارى العربى المنشود مطالب باستحضار هذا الحس، وإدراك المعايير التى تشكله، وطرح سؤال الهوية باستمرار.

وإنه من غير الصحيح أبداً ما يشيعه بعض كبراء الحداثة، من أن هناك حداثة عالمية كونية، فهذه مقولة استعمارية، ونوع من الاستخذاء الثقافى المقيت. وهى من ترويج الأقوياء والداخلين جُحْرَ الضبّ وراءهم؛ لاستبعاد الضعفاء، ومسخ وجودهم.

إن الحضارة الصناعية الغربية تصبو (إلى التوحيد؛ لتهيمن على الحضارات الأخرى، فتبدو كأنها كونية عالمية، أو قل (علمية) بما أنها تقنية، صالحة لكل زمان ومكان.

أصبحت الحداثة تعنى - إذن - مَحْقَ الاختلافات والتغيرات والتجدد، تعنى توحيد نمط العيش بحسب أنموذج الحياة الغربية، تعنى إقحام الحضارات المختلفة إقحاماً

– باسم التنمية – فى اتجاه واحد هو اتجاه الحضارة الصناعية الرأسمالى والاشتراكى. حَشَرتْ فكرة التقدّم – إذن – الشعوب ذات الحضارات المختلفة فى بوتقة الاستعمار الغربى، باسم الثقافة ..)[٢].

الواقع – إذن – أنه (ليست هناك حداثة مطلقة، كلية وعالمية، وإنما هناك حداثات تختلف من وقت لآخر، ومن مكان لآخر .. الحداثة فى أوروبا غيرها فى الصين، غيرها فى اليابان ..) [٣] وينبغى أن تكون غيرها فى مجتمع عربى مسلم، فهى ليست وصفة جاهزة تُستورد من أمريكا، أو أوروبا، أو غيرهما، بل هى مشروع حضارى ينبغى أن ينبع من حاجة هذا المجتمع وقيمه وشخصيته حتى تكون معبّرة عنه.

وقع هذا البحث فى ثلاثة أقسام، توفّر القسم الأول منها على دراسة (رحلة تحديث الشعر العربى) من خلال إخضاعه للمدارس الأدبية الغربية، وسيرورته فى ركابها سيرورة الانقياد؛ مّما كان يورّثه باستمرار الغربة، وفقدان الذات، وانطماس الهوية، حتى كاد ذلك كله يزهق روحه، ويجعله – فى كثير من نماذجه – كاللُّـقَطَـة الهجين.

وقد تتبَّع هذا القسم مراحل تطور الشعر العربى المعاصر، والمدارس الأوروبية المختلفة التى كان يغذّ السير وراءها واحدة بعد الأخرى، فتترك فيه بصمات تغريبية واضحة، إلى أن التقت حصيلة هذه الأفكار جميعها – وكثير غيرها من هنا وهناك – فى مصطلح (الحداثة) الذى شاع وذاع، وجبَّ غيره من المصطلحات، وأصبح علماً على أدب ذى سمات فكرية وفنية معينة.

ولأن الحداثة العربية المهيمنة نسخة من الحداثة الغربية، اغترفت من بحرها، فكانت منها كالبنت من الأم، كان لا بدّ أولاً من تعرّف هذه السّيدة الساحرة والأستاذ المُقَلَّد. وحقَّق القسم الثانى هذه الغاية، فتوفّر على درس الحداثة العربية، وتقرّى ملامحها الكبرى، أو قل – بتعبير أدقّ – : تقرّى ملامحها التى انطبعت فى الحداثة العربية، فكان ذلك من باب ردّ الفرع إلى أصله.

وأما القسم الثالث، فعرض لـ (الحداثة العربية المعاصرة وبعض قضاياها) واتكأ فى جميع ما ورد فيه على أقوال كبراء هذه النزعة، والمنظّرين اللامعين لها، وقد أطال فى إيراد الكثير من آرائهم؛ لتثبيت ما يذهب إليه، والتدليل عليه تدليلاً قاطعاً.

ولا بدّ من الإلماع مرة أخرى فى نهاية هذا التمهيد إلى مسألة أشرنا إليها مرات فى ثنايا البحث، وهى أن الحداثة التى نعرض لها هى الحداثة الغلاّبة السائدة فى معظم نماذج الأدب العربى المعاصر التى بين أيدينا، وهى التى يتبنّاها كبراء هذه النزعة وأربابها، والذين لا يُذكر هذا المصطلح إلا مقترناً بهم.

وإذا ادّعى مدَّعٍ أن هؤلاء النفر الذين ذكرناهم، ليسوا أعلام الأدب العربى الحديث، وليسوا رموز الحداثة ولا أساطينها، ولا أصحاب الريادة والحظوة فى دنياها، بدا - عندئذٍ - كلامنا تنقصه الدقة، وتعوزه الموضوعية.

أَمَا وحال هؤلاء - كما ذكرناه - لا يخفى على أحد، فنحن عندئذٍ نتحدث عن الحداثة الذائعة المبسوطة الجناح، التى تتقاصر دونها قامة أى كاتب حداثى آخر، بل لا يبدو صوته - مهما علا وصخب فى غمرة سَسوْرة الحداثة المهيمنة وزعيقها المدوى - أكثر من غمغمة لا تُبين وجمجمة لا تُفصح.

إن الحق الذى لا مرية فيه أن الحداثة التى عرض لها البحث ليست هى الوحيدة الموجودة فى الشعر العربى المعاصر، وإن تجربته الفنية - كما ذكرت كلمة الثقافة فى المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم - (لا تندرج فى اتجاه واحد .. وإن الحداثة فى الشعر اتخذت مسارات مختلفة، سواء من حيث المنطلق الفكرى، أو الموقف الإيديولوجى، أو تقنيات التعبير ..) (٤).

وكان بعض هذه المسارات ذا أصالة وتحديث حقيقى، ولكن صخب الحداثة المهيمنة غطّى عليها، وحمل كثيراً من التجارب الشعرية العربية - ولا سيما لدى جيل العقدين أو الثلاثة الأخيرة من هذا القرن - على الانضواء تحت لوائها، والصّدور عن منابعها الآسنة؛ مما أوصل الشعر العربى فى هذه الأيام إلى حالة التردى والقماءة التى لا تخفى على أحد.

ولعله يتاح لنا أن نتوفّر على دراسة الحداثة الأصيلة التى نَنْشُدُها، وننشد فيها الخير لفنّ العرب الأكبر، وهى حداثة حاضرة غائبة فى الشّعر العربى المعاصر.

دبى - ١٠/ ٣/ ١٩٩٧ م

١- رحلة تحديث الشعر العربى

ملابسات الاتصال الحديث بالثقافة الغربية

لا تفتأ المعارف البشرية تتثاقف وتتلاقح، ولا يزال الإنسان منذ أوجده الله تعالى فى هذا الكون يتصل بأخيه الإنسان، فيأخذ عنه، ويتعرف ما عنده، فالتعارف بين البشر من سنن الله الكبرى فى الكون ﴿يا أيها الناس إنا خلقناكم من ذكر وأنثى وجعلناكم شعوباً وقبائل لتعارفوا﴾.

وكلما أوغلت البشرية فى العمر استحكمت وسائل الاتصال بينها، فازداد الأخذ والعطاء، وقوى التأثر والتأثير. واليوم يبدو الاتصال بين شرق الكرة الأرضية وغربها أسهل من الاتصال القديم بين بلدتين متجاورتين.

ولكن استفحال عوامل التأثر والتأثير بين شعوب الأرض، واستحكام حلقات التواصل فيها، لم يذيبا الفوارق بينها، ولم يجعلاها أمة واحدة، فما يزال التمسك باللون المحلى الشعار الحضارى الذى ترفعه كل أمة، وهو الذى يحمل للإنسان - فى كل زمان ومكان - متعة الترحل والسياحة، ويدفعه إلى المغادرة الدائمة؛ بحثاً عن نغمة متميزة يجدها عند الآخرين.

وفى الأدب يبحث النقاد عن البيئة المحلية التى يصورها هذا النص أو ذاك، وعن ملامح البطل الخاصة، وشخصيته القومية.

وقد اتصل أدبنا العربى منذ العصر الأموى والعباسى بضروب شتى من آداب الأمم الأخرى وثقافاتها، كالفارسية، والهندية، والبيزنطية، واليونانية، وعرف هوميروس وأرسطو وغيرهما، ونجمت منذ أواخر العصر الأموى حركة ترجمة نشيطة لضروب مختلفة من المعارف والعلوم، ولم يغمض الفكر العربى الإسلامى عينيه عنها، بل قبس منها أقباساً، لكن ذلك كله كان يتم على عين البصيرة. كان - وهو يطّلع على ما يقع إليه من أضراب الفكر الغربى - يحاكمها إلى معايير عقيدته، ويجعلها شاهداً عليها. لم يقف منها قط موقف استخذاء أو دونية، كان يصحّح ويعدّل، يضيف ويحذف، يناقش ويحاجج، حتى يستمخض من ذلك

كله مزاجاً جديداً فيه شخصية الأمة وعقيدتها وجهدها. يقول محمد محمد حسين متحدّثا عن موقف العرب من الفكر اليونانى : (فى القديم رفض العرب فن القصة والملحمة؛ لأنها نشأت وثنية فى مظهرها وروحها، ثم لم تستطع أن تتخلص من آثار هذه الوثنية بعد تنصرها، ورفضوا الشعر؛ لأنه يصدر عن مزاج مخالف للمزاج العربى فى تذوق الموسيقى وفى خصائصها، ورفضوا فن التصوير والنحت لمخالفته للإسلام، واستمدوا منه فى الزخرفة وفى العمارة ما يلائمهم، وأضافوا إليه من عندهم ما أنشئوا به فنًّا عربيًّا فذًّا ... وتوسعوا فى نقل النظريات الرياضية والعلوم المجردة والتطبيقية والتجريبية مما لا مجال فيه للارتباط بالعقائد الدينية والقيم الخلقية)[٥].

وإذا كانت المحاكمة الرشيدة هى الفيصل فيما كان يأخذ أدبنا القديم من الآداب الأخرى أو يدع، فإن هذه المحاكمة شبه معدومة فى الاتصال القائم اليوم بين الأدب العربى الحديث وأدب الغرب، فمنذ مطلع ما يسمى بعصر النهضة التى يحلو لبعضهم أن يؤرخ لها بحملة نابليون على مصر سنة (١٧٩٨ م) بدأ اتصال وثيق بالحضارة الغربية، ومضى الأدب تغزوه – يوماً بعد يوم – أفكار وثقافات أجنبية لا حصر لها، تتغلغل فى نسيجه طاغية مؤثرة، وتنتشر فيه انتشار النار فى الهشيم. مضى يُصنع على عينيها، ويتخلّق تحت نير سلطانها المعربد.

وقد هيأ لهذا التخلقّ الهجين مجموعة من العوامل والملابسات السياسية والحضارية، والاجتماعية، والنفسية، مما يطول الحديث عنه – لو تتبعناه – طولاً يخرج بنا عن القصد، ولكن أبرزها يتمثّل فيما يأتى :

- تخلّف العرب وتقدّم الغرب، مما أورث انبهاراً به، ومحاكاة له على طريقة الضعيف والقوى التى تحدّث عنها ابن خلدون، وأوجد فى الأمة حالة من الاستلاب الحضارى.
- ما تعرضت له الأمة من استعمار غربى عسكرى مسلح، أذاقها الفقر والذل، وأشاع فيها القطيعة والفرقة، ثم خرج بعد أن ترك نظمه وأفكاره فى أيدى طائفة من أعوانه – أبناء جلدتنا – صنعهم على عينه، فراحوا يكملون أهدافه.
- الغزو الفكرى الثقافى المنظم، المدعوم بقوى لا حصر لها : خارجية وداخلية.
- ما تعرضت له الأمة – وما تزال – من هزائم متلاحقة، على أصعدة مختلفة، تفقدها الثقة بالذات، وتجسد لها المنتصر الغربى مثلاً أرفع.

- توقف المد الإسلامى، وانحسار دولة المسلمين من الوجود منذ سقوط الدولة العثمانية، واشتداد القبضة الغربية على أعناق الشعوب ومقدراتها، ولا سيما العربية والإسلامية منها.
- زوال الحواجز بين الأمم، ووفود الأفكار والثقافات من جميع النوافذ.
- ضمور الهوية الحضارية الذاتية، والتهوين من شأنها، وممارسة الغزو الفكرى للتشكيك فى جدواها.

فى ظل ملابسات كهذه وغيرها مما لا يتسع المقام للوقوف عنده، يتم لقاء الأدب العربى الحديث بالأدب الغربى، ولك أن تتخيل شكل التعامل مع ثقافة تقدم إليك باستمرار على أنها النموذج الأسمى، وأنها حضارة الرجل الفائق (السوبرمان)، وإذا لم تقتنع بذلك اقتناعاً عقليًّا فرضها عليك بقوة الحديد والنار صنّاعُها الأقوياء، وطائفةٌ من بنى جلدتك ممن رضعوا لبان عشقهم، فراحوا يقولون لك قولة طه حسين : (علينا أن نسير سيرة الأوربيين، ونسلك طريقهم؛ لنكون لهم أنداداً، ولنكون لهم شركاء فى الحضارة خيرها وشرها، وحلوها ومرها، وما يُحَب منها وما يُكره، وما يُحمد منها وما يعاب)[٦]. أو قولة سلامة موسى : (إنى كلما زادت معرفتى بالشرق زادت كراهيتى له وشعورى بأنه غريب عنى، وكلما زادت معرفتى بأوروبا زاد حبى لها وتعلقى بها ..)[٧].

وإذا رحت تُمنع فى مقابل ذلك من المباهرة بثقافتك، ويُفرض عليك وعليها حصار إعلامى صفيق، ثم كنت مهزوماً من الداخل والخارج، لا يتلبّسك شعور الغزة والانتماء تلبُّساً حارًّا؛ لأن كل شىء من حولك يهز الثقة فيك : فى دينك، وتراثك، ولغتك، وحضارتك، ويجبهك ليل نهار – على أيدى قوم لُسْن – بأنك ذو ثقافة بدوية بائدة، لا تصلح لعصر التقدم والعلم، كان لك أن تتخيل أى ضرب من التعامل يتمّ ؟ إنه لن يكون – فى شكله الأعمّ – تعاملاً رشيداً؛ لأنه يفتقد النِّدِّيَّة، وتذهل فيه روح المحاكمة والاصطفاء.

ومهما يكن فى النوافذ الغربية التى انفتحت على أدبنا الحديث من خير لا نجحده، تمّثل فى إطلالته على ثقافات وخبرات جديدة، وسّعت آفاقه، وأغزرت فنونه، وأفادته تقانات فنية ومنهجية، وأشكالاً تعبيرية لم يكن يعرفها، فإن خسارته فى ميدان الفكر كانت أفدح، لقد راح يتغرّب.

إن الأدب الغربى الحديث يصدر عن منابع غير أصيلة، وهو يمثل فى غالبيته العظمى - التى هى فى موطن الشهرة والذيوع - روح الخضوع للغرب، والتأثر به، والوقوف منه موقف التلميذ من الأستاذ، يخبط وراءه خبط الأعشى الكليل.

تحّدث أحد الباحثين عن هجانة الأدب العربى الحديث فقال : أدبنا مستورد، لا توجد لنا نظرية نقدية عربية يمكن أن نساهم بها فى ركب التطور والحضارة، نعم؛ لأن الأدب الذى يكتبه أدباؤنا أدب مستورد، ومقاييسه بالتالى مستوردة ...[٨]

حكاية التغريب والتحديث

صدرت حركة الإحياء الشعرية الحديثة لدى جيل البارودى وشوقى وأضرابهما عن روافد من التراث وروافد من ثقافات أجنبية، ومثّل هذا الجيل حلقة الوصل بين القديم والجديد، ثبّت أقدام الثقافة العربية الأصيلة التى كان نجمها أفل فى عصور طويلة من الانحطاط، ثم اتخذ منها منطلقاً إلى التحليق بالشعر فى آفاق جديدة رحبة.

كان شوقى مجدداً، بل راشد المجددين فى هذا العصر، ولكنه فهم التجديد نسباً متواشجة، شوطاً يبدأ من حيث انتهى شوط سابق، ولم يفهمه - فهم بعض أصحاب الحداثة اليوم - قطيعة مع التراث، أو خروجاً تامًّا على ما سلف. لقد استطاع هذا الجيل أن يستفيد من الثقافة الأجنبية التى اطّلع عليها، وأن يتمثّلها خير تمثل، وأن يخصب الشعر العربى بطاقات جديدة. أدخل شوقى الشعر التمثيلى، والشعر التعليمى، والشعر الرمزى على ألسنة الحيوان، وعلى اتصال هذا الجيل بالثقافة الأجنبية بقيت الشخصية الغربية الإسلامية نابضة بالحياة فى شعره.

ولكن الهجمة كانت عاتية، فها هى ذى جماعات أخرى تتنسّم رياح مدرسة شعرية ثورية قادمة من الغرب - هى المدرسة الرومانسية - وقفت لجيل الإحياء بالمرصاد، وقد مثلها أصحاب الديوان، وأبولو، وشعراء المهجر.

وقد اشتركت هذه الطوائف جميعها فى التأثر بما تدعو إليه الرومانسية من ثورة عاتية على الكلاسيكية، ودعوة إلى التحرر من القيود، وانتباذ القواعد والتقاليد، والتأكيد على أهمية التلقائية والغنائية فى الشعر، والتهوين من قداسة القديم، وإعلاء شأن الفرد والعواطف الذاتية، ولكنها اختلفت بعد ذلك فى مقدار ما أخذته عن هذه المدرسة الغربية،

وفى مدى ما احتفظت به من أصالة. وعلى الرغم من هجوم العقاد الظالم – مدفوعاً بالحماسة للجديد – على شوقى، وإسرافه فيه، وعلى تلك المغازلة الناعمة التى كانت تُتبادل بينه وبين المهجرى نعيمة الذى كان على الطرف الآخر يمارس الدور نفسه فى تسفيه القديم، والطعن فى شوقى وأضرابه فى كتابه (الغربال) بقيت مدرسة الديوان – ممثلة فى العقاد، والمازنى، وعبد الرحمن شكرى – أصيلة، وكان لهم من الاتصال القوى بالتراث، وتضلعهم منه، ما عصم شخصيتهم من الضياع، ودفع الشعر العربى فى طريق التجديد المحمود.

ولكن الأمر لم يسر على هذا النحو عند جماعة أبولو، وجماعة شعراء المهجر من أتباع الرومانسية الغربية، كعلى محمود طه، وإبراهيم ناجى، وصالح جودت، وجبران، وأبى ماضى، وإلياس أبى شبكة وغيرهم، ولا عند الخلف الذين جاءوا من بعدهم من أتباع المدارس الغربية الأخرى التى راحت تنخر فى شعرنا العربى واحدة بعد الأخرى، فإذا به يخرج من لبوسه يوماً بعد يوم.

وسنقف وقفات لا نطيل فيها التلبّث عند طائفة من المضامين والأفكار الهجينة المعادية لقيم الأمة وعقيدتها، مما أشاعته المدارس الغربية فى شعرنا الغربى الحديث.

الرومانسية : هى البداية ، ولسنا فى موطن تفصيل الحديث عنها، أو عن أى من المذاهب الأدبية الغربية التى سنعرض لها، ولكننا سنورد شذرات تدل على ما حملته هذه المذاهب من أوشاب ضارة لا تمثل تصوراً فكريًّا صحيحاً ينبع من عقيدة هذه الأمة، أو مثلها الخيرة النبيلة.

حملت الرومانسية معانى اليأس، والقلق، والغربة، والتشاؤم، والإحساس بالضياع فى شكل مرضى يبدو معه صاحبه وكأنه يجد لذاذة فى الشكوى، ومتنفَّساً فى البكاء، ويرى فى الألم مَطْهَرة للنفس.

يقول أحد الدارسين عن مدرسة أبولو : (طابع الهروب فيها يمثل محوراً عامًّا يتمثل أكثر ما يتمثل فى عدم التكيف الاجتماعى والنفسى، ولعل أهم تلك الأساليب التى واجهوا بها مجتمعهم : الهروب إلى الطبيعة، والحبّ، والموت، والتشرد الدائم، والتجوال الهائم، والألم الحاد اليائس الساخط، والعزلة فى عالم التصوف، أو عالم الفكر والتأمل، أو عالم الشعر المثالى ..)(٩) وحسبك دلالة على هذه العواطف الهوجاء، وهذا الانسحاب السلبى من

المجتمع أن تنظر فى عناوين بعض الدواوين التى خلفها هؤلاء، فإبراهيم ناجى هائم (من وراء الغمام) وحسن كامل الصيرفى ينشد (الألحان الضائعة) ومصطفى عبد اللطيف السحرتى يستنشق (أزهار الذكرى) ومختار الوكيل يسبح فى (الزورق الحالم) ومحمود أبو الوفا يرسل (أنفاساً محترقة)[١٠].

وقد تبلغ هذه الحالة المرضية عند بعض الرومانسيين مبلغاً يستعذب معه الموت، ويصوره حلماً مثاليًّا، بل إن لُوثة هذه الأفكار السّقيمة حملت بعض الشعراء على الانتحار، سعياً وراء هذا الحلم، كأحمد العاصى، ومحمد منير رمزى، وإسماعيل أدهم، وغيرهم، وقد ترك العاصى قبل رحيله رسالة كتب فيها : (جبان من يكره الموت .. جبان من لا يرحب بهذا الملاك الطاهر.. إننى أستعذب الموت الذى هو كالرائحة الزكية عندى ..)[١١].

فشخصية الرومانسى غير سوية، إنه إنسان مهزوز قلق، يعيش حالة من فقدان التوازن، وهو هارب باستمرار، من المجتمع والناس، يهيم على وجهه فى بحر الشكوك والقلق، لا يستطيع أن يتواءم مع من حوله، ينسحب إلى الطبيعة، ويعشقها عشقاً يوشك أن يكون عبادة، يراها أمًّا حنوناً، ثم يبالغ فى ارتمائه فى حضنها حتى كأنه يصلى فى محرابها، وقد يهرب إلى أحضان الحب والخمر، وإذا كان بعض الرومانسيين قد تغنّى بحب يائس حزين، تجرّع فيه المرارة، ثم استعذب ذلك على طريقة القوم، فإن فريقاً آخر من الشعراء كعلى محمود طه، وأحمد زكى أبى شادى، وإبراهيم المصرى وغيرهم، قد صورت أشعارهم تجارب حب إباحى يقوم على عشق الجسد وتقديسه، والحديث عن اللذة الجنسية والعرى والتهتك، وقد تأثروا فى هذا بشعراء غربيين، من أمثال لورانس وبودلير وفرلين وغيرهم، وأعجبوا بهم، فها هو ذا أبو شادى يشيد بلورانس صاحب اتجاه (تعرية العلاقات الجنسية بين الرجل والمرأة، وكشف النقاب عن غريزة الجنس وإظهارها للناس عارية سافرة فى غير تحرج أو حياء ..)[١٢].

وأعجب على محمود طه بمجموعة من الشعراء البوهيميين الفرنسيين الذين لم يعرفوا الحياة إلا عهراً وخمراً وضياعاً فى مواخير المدينة. واستمع إليه يمجّد (بول فرلين) وصعلكته فى حانات الليل، فيقول : لقد كانت حياة (فرلين) فاجعة محزنة، فمن الحان إلى السجن.. إلى الماخور.. إلى الهيام فى الطرقات .. إلى ملاجئ البر .. هذا هو الشاعر الخالد الذى كان

أرخم صوت غنائى صدح به الشعر الفرنسى .. إن فى حياة هذا المتشرد الكبير ضروباً من العبث، وألواناً من الألم، ولكنه العبث الذى تستقيم به حياة الفنان البوهيمى، والذى يتيح للأدب فى كل جيل فنوناً شتى من الإجادة والإبداع ..)[١٣].

ثم تجد لهذا الأدب المريض، نقاداً يشجعّونه، ويدافعون عنه بحرارة، فيدعو سلامة موسى إلى الأدب المكشوف، ويؤيّده دريني خشبة[١٤] ويفلسف واحد مثل إبراهيم المصرى هذا الاتجاه فى تقديمه لديوان (أطياف الربيع) لأبى شادى، ويرى أنه يمثل شبه عقيدة أخلاقية جديدة سادت أوروبا بعد الحرب العالمية الأولى، وهذه العقيدة تتلخص فى أنه خير للإنسان أن يتبع وحى غرائزه السليمة، وأن يأخذ قسطه المشروع من لذات البدن، وأن يتجنب ما استطاع كبت ميوله الجنسية، وأن يصارح بهذه الميول، ويسعى لإروائها، فالحرية فى معالجة الشئون الجنسية ...)[١٥].

ومن الأفكار التى حملتها الرومانسية أفكار الثورة على العادات والتقاليد والأعراف، حتى إن جوهرها – كما يقول مندور : (كان التحلل من كل الأصول والقيود، والتخفف من أغلالها؛ لكى تتحرر العبقرية البشرية، وتنطلق على سجيتها ..)[١٦] إذ راحت تنادى بأن للشاعر (الحق المطلق فى أن يرفض ما يشاء، وأن يقبل ما يشاء، ولا يخضع لقوانين أخلاقية ودينية واجتماعية وفنية تأتى من الخارج. الإنسان فى الرومانتيكية سيد نفسه، ذاتى إلى أبعد الحدود .. ما يقبله اليوم يرفضه غداً)[١٧].

وأشاع الرومانسيون فكرة التهوين من شأن العقل، ورفضوا قوانينه، ومضوا يحتكمون إلى العاطفة المشبوبة، والإحساس الجامح الملتهب، ويعظّمون دور الخيال، ويطلقون له العنان، لا يكبحه كابح؛ ليحل محل الوقار والروية، والاتزان والسكينة، فعرف شعرهم بالشطحات البعيدة، والصور المسرفة التى تصدر عن أبراج عاجية أوشكت أن تفقد وشائجها مع الواقع.

ومهدت الرومانسية لفكرة (الفن للفن) وذلك برفضها ربط الشعر بغايات خلقية، أو توظيفه فى الإصلاح والتربية، أو تجنيده فى خدمة قضايا المجتمع، وراحوا ينادون بالفن المجرد من الغاية الذى يصدح فيه الشاعر كما يشاء، مغنياً عواطفه الذاتية بجرأة واندفاع

لا يعرفان التحشم والاستتار، وعمّق إبعادُهم الشعرَ عن وظيفته الاجتماعية الفجوة بينهم وبين الجماهير ، فلم يعد شعرهم (معبراً عن أهداف المجتمع بالشكل الذى عبر به الشعر التراثى عن هذه الأهداف، فهو شعر شطحات ذاتية متوحّدة منطوية معتزلة للعالم ..)[١٨].

ومن أوضار الرومانسية فكرة التهوين من شأن الإثم الفردى؛ إذ هى تعد المجتمع مسئولاً عن سقوط الفرد، وتحمله وحده تبعة سقوطه، وقد مضى الأدباء يدافعون عن البغايا والعاهرات واللصوص والقتلة، ممن توهموهم ضحايا أبرياء يحمل الآخرون وزرهم، مسقطين بذلك معايير القيم الخلقية والدينية فى الحكم على الخاطئين، الذين لا يعفيهم انحراف المجتمع من الذنب، ورحت تجد عندهم أمثال هذه العبارات : اللص الشريف، البغى الفاضلة، المومس الطاهرة، وغير ذلك مما يشير إلى هذه الدلالة التى نتحدث عنها.

وتعد الرومانسية بداية تحديث الشعر العربى. ولكنها بداية خطيرة، كانت أول خطوة فى وضع أدبنا العربى على درب الانحراف والتغريب، ذلك أن الرومانسيين هم (المؤسسون الحقيقيون لتاريخ الأدب فى معناه الحديث، الذى نقلناه فى أدبنا العربى عن أدب الغرب ..)[١٩] وهى فاتحة المدارس الأدبية التى تلتها، فقد احتوت على بذور جميع التيارات التى عُرفت بعد ذلك.

ولكن ولادة المذاهب الفكرية، ونشوب الصراعات السياسية المختلفة فى أعقاب الحربين العالميتين تمخّض عن مدارس أدبية تدعو إلى تجنيد الأدب فى خدمة الحياة والمجتمع، وتنادى بارتباط الأديب بأحداث عصره، ولم يعد مقبولاً هروب الرومانسى وانكفاؤه على ذاته فى عوالم الحب والجنس والطبيعة والأحلام المثالية، فكانت الواقعية والوجودية وغيرهما، وركب شعرنا العربى ظهر الموجات الفكرية الجديدة، وراح يستوردها كما تُستورد السيارة والثلاجة، فصار عندنا ممثلون للواقعية الغربية، والواقعية الاشتراكية، والوجودية، وحملت هذه المدارس معها ركاماً لا حصر له من التصورات المنحرفة عن الكون والإنسان والحياة.

مضت الواقعية الأوروبية ترى الحياة من منظار أسود، فشكّكت فى القيم الإنسانية، والمثل الرفيعة، ورأت ذلك كله زيفاً ، وقالت : إن ما يبدو من خير ما هو فى حقيقته إلا بريق كاذب (فالشجاعة والاستهانة بالموت لو نقبنا عن حقيقتهما لوجدناهما يأساً من

الحياة، أو ضرورة لا مفر منها، والكرم فى حقيقته أثرة تأخذ مظهر المباهاة، وهكذا الأمر فى كافة القيم المثالية التى نسميها قيماً خيرة ، فما هى إلا أغلفة نحيلة لا تكاد تخفى الوحش الكامن فى الإنسان، وهو ذلك الوحش الذى عبر عنه الفيلسوف الإنكليزى الواقعى هوبز بقوله : إن الإنسان ذئب ضار ..)[٢٠].

وأما الواقعية الاشتراكية فجسدت الرؤية الماركسية للأدب، وقد سفّهت أختها الأوروبية، فأخذت عليها نظرتها السوداء إلى الحياة، وأحلت محلها فلسفتها الجديدة التى تقوم على الصراع بين الطبقات، ورأت الواقع يقوم على هذا الصراع، فهناك عداء أزلى بين الغنى والفقير، بين صاحب المصنع ومرءوسيه، بين مالك الأرض والفلاحين، وهو صراع سينتهى بالثورة التى ينتصر فيها الفقراء والعمال والفلاحون، فتقوم الشيوعية، وتنعدم الملكية الفردية، ورفضت الشيوعية الأديان، وعدتها تخلفاً وأفيوناً يخدر الشعوب، ودعت الشعراء إلى التزام هذه المبادئ، والدفاع عما سمته (قضية الجماهير) وحصرت اهتمامها بطبقات الفقراء والعمال والفلاحين، وراحت تتوجه بالخطاب إليها، وتقصر (كل أحكامها على تمجيد العامل، وعلى تمجيد الكاتب العمالى، وتدعو إلى تركيز الأدب فى أناشيد العرق والكدح، وفى تمجيد الجماهير أو الجماهير الكادحة. وهى تتهم كل أدب وفن وفكر لا يخصص لهذه الموضوعات بأنه أدب بورجوازى، وفن بورجوازى، وفكر بورجوازى..)[٢١].

وقد تأثر الشعر العربى الحديث بهذا الاتجاه الشيوعى تأثراً بالغاً، وولدت على يديه قصيدة (الشعر الحر) التى راح يتحمس لها، ويزعم أنها الشكل الثورى المناسب للتعبير عن موضوعات العصر، ومضى كثير من الشعراء العرب، فعبروا عن أنفسهم وعن مشكلات مجتمعاتهم مستوحين الماركسية فى تصوراتهم.

وسرعان ما لمعت أسماء شعراء كثيرين لبسوا جبة الاتجاه الجديد، كالسياب، وعبد الوهاب البياتى، وعبد الباسط الصوفى، ومحمد الفيتورى، وأحمد سليمان الأحمد، ومن سُمّوا شعراء الأرض المحتلة، كمحمود درويش، وتوفيق زياد، وسميح القاسم، وكثيرين غير هؤلاء وأولئك، ومضوا يرددون شعارات الشيوعية، ويعظمون أصنامها كماركس، وأنجلز، ولينين، وماو، ولوركا، وجيفارا، وما لا حصر له من الأفكار والرموز والشخصيات.

راح واحد كالبياتى يبحث عن وطن، فوجده فى موسكو، فاتخذها قبلته، وراح يولّى وجهه شطرها، ويتغنى بها، معلناً أنه لا مجد للإنسان إلا تحت الراية الحمراء :

المجـــــــد للإنســـــــان
لعالم يـولـد تحـت الرايـــة الحمـــراء
تحـــــت رايـــــة العمـــــال[٢٢]

وراح يغنى لموسكو قائلاً :

وصرخـت أنـى لسـت يا مـوسكو وحيد
مـــا دام قلبـــك يحتـــويـــــنى
يحتــــوى حـــــب الجميـــع[٢٣]

وراح يبشر بالثورة الشيوعية، ويغنى للعمال والكادحين، ونصّب نفسه إماماً للفقراء والكادحين، ومدافعاً عن حقوقهم، ومضى يشيد بالمدخنة والمصانع والأرض وهى ترمز إلى ثورة البروليتاريا، ويمجد الرفاق وانتصاراتهم (إنه ببساطة شاعر شيوعى ملتزم)[٢٤].

ومضى محمد الفيتورى، يغنى مأساة إفريقيا بأنغام مغموسة فى الفكر الشيوعى، فتحدث عن البعث الإفريقى، وثورة العبيد والزنوج على الأغنياء وتجار الرقيق، وعكس روحاً حاقدة على كل شىء، وتمثّل نظرتهم إلى الدين على أنه أفيون الشعوب حينما قال :

والنبـوات مُضلّـهْ ... والديانات تعلَّهْ[٢٥]

وهكذا مضت طائفة كثيرة من الشعراء العرب تلتزم هذه الأفكار السقيمة، وأصبحت تسمع نغمات متكررة عن الفقر والكدح، وعن عرق المضطهدين، وعن الحقل والمصنع، وعن الطبقات المتفاوتة، وعن ثورة العمال، وغير ذلك مما أضحى رواسم جاهزة لا يجوز للشاعر الخروج عليها، وإلا حرم لقب الشاعر (الثورى).

وراح واحد مثل العقاد – رائد الرومانسية التى تجتوى القيود – يضيق ذرعاً بهذه القوالب التى صبّ الواقعيون الاشتراكيون الأدب فيها، ويسخر منهم سخرية مرة؛ إذ رأى من أعجب العجب أن تجعل هذه الموضوعات المادية الشغل الشاغل للإنسان، وأن تكون ضرورات المعيشة والخبز والطعام دأب القائل الذى لا يتاح له الاشتغال بغيرها من غايات الحياة الأخرى الأسمى[٢٦].

تلك هى الواقعية الاشتراكية التى فشت فاشيتها كالوباء فى شعرنا العربى الحديث موجة ضيقة الأفق، محدودة الرؤية، فاسدة التصورات والأفكار، استبدادية النزعة، وقد بذرت - على عُوارها - بذورها فينا، وفُتحّت لها النوافذ والأبواب، وصارت - كما يقول الدكتور شكرى عياد - (أشبه بالدين الرسمى فى عالم الأدب، وراحت تقرر تبعية الأدب للسياسة، إلى حد إلزام الكاتب بخط سياسى معين، يجب - بطبيعة الحال - أن يكون هو الخط الذى تتخذه سياسة الدولة الرسمية. الإنسان فى نظر الواقعية الاشتراكية كائن سياسى أولاً، ومن ثم فالسياسة تشغل المحل الأول، وليست السياسة بوجه عام، بل السياسة كما يقررها المذهب السياسى الوحيد المعترف به، المذهب الماركسى اللينينى، وكما يطبقها التفسير الوحيد المعترف به لذلك المذهب، وهو تفسير الحزب الشيوعى، الذى يكوّن خطًّا أشبه بالصراط، لا يجوز الانحراف عنه يمنة أو يسرة، وإلا وقع الإنسان فى الهلاك الأبدى ..)[٢٧].

وإذا كانت المدارس الواقعية كبحاً لما عدّ مثالية الرومانسية وانطواءها فى برج الخيال الجامح، ودعوة إلى الاحتكام إلى منجزات العلم، فإن الفكر الغربى المغرم بالهدم دائماً ما لبث أن شكّك فى قدرة العلم المزعومة على إدراك حقائق الأشياء، لا سيما وهو يراه يُستخدم ضد الإنسان، ويغدو سلاحاً للتدمير، والمباهرة بالقوة، وإشعال الحروب. فنجمت **الرمزية** فلسفة جديدة عن الكون والإنسان والحياة، متأثرة بأصول بعيدة تعود إلى المثالية الأفلاطونية، وبأصول قريبة تعود إلى المثالية الألمانية، فعادت النظرة الواقعية والعلمية فى الفن، ونادت بعجز العقل الواعى عن إدراك الحقائق النفسية التى تعتمل فى نفس الشاعر، وزعمت أن الواقع الخارجى الذى نراه ليس هو الحقيقة، بل برقعاً يسترها، وأن كل مظهر حسى هو رمز وكناية عن حقيقة أخرى غير الحقيقة الحسية المبذولة؛ ولذلك لم تتخذ الرمزية الواقع مادة للتجربة الفنية كما فعل الواقعيون، وإنما راحت تستبطنه، فقالت : إن الشعر إيحاء بالواقع وليس تعبيراً عنه، فهو لا يصف ولا يسمّى، فتسمية الشىء تذهب بثلاثة أرباع المتعة التى تتولد من الإيحاء والحدس[٢٨]. والشعر إبهام، ينفر من الوضوح، ويسخر من التعبير عن معانٍ مكشوفة، أو مشاعر محددة، ويتجه إلى الإيحاء النفسى والتصوير العام عن طريق الرمز. وقد أسرفت هذه المدرسة فى التعمية والنفرة من الوضوح، حتى قام من دعاتها - كما يقول العقاد - (من يجعل الغموض والتعمية غرضاً مقصوداً لذاته، ولو لم يكن من ورائه طائل)[٢٩].

واتفق الرمزيون مع الرومانسيين على تجريد الشعر من أية قيمة خلقية، أو سياسية، أو دينية، فليس للشعر غاية إلا أنه شعر، وارتبط الفن عندهم بالجمال المجرد من أى هدف أو وظيفة اجتماعية أو غيرها.

ركب بعض الشعراء العرب هذه الموجة، فظهرت ملامح رمزية عند طائفة من شعراء (أبولو) ولكنها لم تكن ذات بال؛ لأن التيار الرومانسى هو الذى كان غالباً على شعرهم، ثم ظهرت أولى المحاولات الجادة على يدى (بشر فارس) الذى حاول أن يقلد بعض الشعراء الفرنسيين.

ثم جاء (سعيد عقل) فتبنَّى فكرة أن الشعر موسيقا قبل كل شيء، وأن الاتحاد بالكون لا يتم إلا بوساطة هذه الموسيقا، وراح يجتر المفاهيم الغربية عن الرمزية (وكل ما ذكره فى مقدمة (المجدلية) وفى مقدمة (الجلنار) التى وضعها باللغة العامية ليس إلا تكراراً لمفاهيم وضعها الأوروبيون وبخاصة الفرنسيون لمفهوم الرمزية، وفى طليعتهم بول فاليرى، والأب بريمون، وغيرهما من شعراء الرمزية..)[٣٠].

وكان للرمزية تأثير فى إشاعة استخدام الرمز والأسطورة على نطاق واسع؛ إذ عد الرمز أداة رئيسة فى التعبير الفنى، حتى نسبت فى التسمية إليه، والرمز يوحى بالشيء ولا يسميه، وهو يحتمل أكثر من تأويل واحد، وعندهم أن إدراكه يكون عن طريق الحدس، لا عن طريق المحاكمة العقلية.

وقد أصبح الرمز معلماً واضحاً من معالم الشعر العربى الحديث، وبدا أداة أخرى من أدوات تغريبه؛ إذ راحت تفشو فيه الرموز والأساطير الأجنبية التى تعبر عن تصورات فكرية فاسدة، لا تمت إلى عقيدة هذه الأمة أو روحها بواشجة .

راح كثير من الشعراء يثقلون (العمل الفنى باستعارات وإشارات يستمدونها من الموروث الأجنبى مع ضعف إحساس الوجدان العربى بمثل هذه الإشارات، وجفاف إيحاءاتها بالنسبة له. وتستطيع أن تقرأ المقطوعة الأولى من قصيدة للشاعر بدر السياب بعنوان (رؤيا فوكاى) لترى أن عناية الشاعر بوصف هذه الرموز الناضبة كانت أكثر من عنايته ببناء القصيدة ذاتها، ففيها يشير إلى إحدى شخصيات مسرحية "العاصفة" لشكسبير، ثم إلى بعض رموز إليوت فى قصيدة (الأرض الخراب) ثم يقتبس بيتاً من قصيدة للشاعر الإسبانى

(جارثيا لوركا) ثم يستعير من الشاعرة الإنجليزية (إديث ستيويل) بعض رموز قصيدتها (ترنيمة السرير) كما يقتبس منها أبياتاً كاملة، ثم إنك تستطيع أن تستمر مع امتدادات تلك الظاهرة فى نتاج الجيل الأحدث من الشعراء ..)[٣١].

ويقول باحث آخر عن رموز واحد مثل السياب : (ولسوف تبقى عشتار وأودونيس فضلاً عن النخيل والبعل والمسيح وتموز، وما إلى ذلك، كالإيقاع الدائم الذى يتردد فى قاع شعره، ومن هنا كانت تجربته تغترف من معين الوثنية الأولى فى التحسس بروح الطبيعة والمادة، وتلك مرحلة معاناة الفقر والإملاق. وفى مرحلة ثانية كان يقتبس رمز المسيح فى تجربة روحانية تكمل الأولى، وتمتد معها ..)[٣٢].

شاع فى القصيدة العربية الحديثة ما لا حصر له من الرموز الوثنية، والفرعونية، والفينيقية، والآشورية، والنصرانية وغيرها، وحسبك أن تتصفح بعض الدواوين لتطل عليك كالسيل أساطير ورموز من أمثال : سيزيف، بروميثيوس، أدويب، عيون ميدوزا، بركان فيزوف، أفروديت، أبولو، فاوست، زيوس، بنلوب، جوكست، جالينوس، أورفيوس، المسيح، الصليب، يسوع، الخطيئة، عشتار، أودونيس، تموز، بعل، جلجامش، طائر الفينيق، وعشرات غيرها مما غصت به القصيدة العربية الحديثة غصًّا، وراح الشعراء يحشدونه حشداً، سواء أكان له دور فنى فى القصيدة أم لم يكن، حتى غدت هذه الرموز أشبه بالرواسم، ينقلها شاعر عن آخر نقلاً ببغاويًّا، فإذا تحدث (البياتى، أو السياب عن سيزيف، ومعاناته فى عبث الحياة، ولا معقوليتها، جرى وراءه عشرات من الشعراء الملتزمين، وأقحموا أسطورة سيزيف إقحاماً فى قصائد صُفْرٍ باهتة، لا تجد فيها أى مبرر لإقحام هذه الأسطورة فى نسيجها الفنى ..)[٣٣] وإذا تتبعت رمزاً آخر كالسندباد وجدته ينتقل من السياب، إلى خليل الحاوى. إلى خليل الخورى، ثم إلى أقلام من سواهم من الشعراء فى انتشار هو أقرب إلى العدوى الفنية[٣٤].

وبدت هذه الرموز الهجينة البعيدة عن فكر الأمة وثقافتها مغترفاً ثرًّا للشعراء العرب المحدثين، بل بدت وكأنها مصادر الإلهام التى تشكل تجربتهم الفنية، فيوسف الخال (يتبنى التراث المسيحى، وبدر شاكر السياب أسطورة تموز والتراث المسيحى، وأدونيس أسطورة أودونيس والتراث العربى، وصلاح عبد الصبور أسطورة السندباد، وخليل حاوى التراث الشرقى والتراث المسيحى، وجبرا إبراهيم جبرا أسطورة تموز ..)[٣٥].

وصرنا نسمع من يقسم الشعر إلى أنماط فكرية بحسب انتمائه الأسطورى، فهناك نمط الشعر التموزى، ونمط الشعر السندبادى، ونمط الشعر المسيحى، ونمط الشعر العلائى، وهكذا، نسبة إلى الرموز : تموز، السندباد، المسيح، أبى العلاء[٣٦].

وانسياقاً وراء إليوت – الشاعر المتعصب للكاثوليكية – بدا رمز المسيح – عليه السلام، فى الصورة المشوهة، المخالفة للاعتقاد الإسلامىّ – كثير الذيوع فى القصيدة العربية الحديثة. يقول أحد الدارسين : (ومن الصور الرائجة صورة المسيح باعتباره رمزاً للفداء. والذى لفت نظر شعرائنا الرواد – وعلى الأخص السياب – ورودُها فى شعر إليوت. ولقد وردت هذه الصورة أو هذا الرمز فى ديوان (أنشودة المطر) حوالى أربع وعشرين مرة، حتى لكأنك تظن أن السياب هذا شاعر مسيحى ..)[٣٧].

وإذا ما تنحت هذه الرموز قليلاً عن مصادرها الأجنبية، واستوحت التراث العربى الإسلامى، قُدمت بشكل مشوه، أو اختيرت النماذج الشاذة، أو تلك التى تقبلت الأمة آراءها بكثير من الشك والحذر، كرموز : الحلاج، والسهروردى، ومهيار الديلمى، وابن عربى، وأبى نواس، وبشار، وصاحب الزنج وغيرهم، أو أسقطت عليها إسقاطات غربية، كما حصل لأبى العلاء، وأبى ذر، والحسين، وكربلاء، وغيرها.

وقد زادت هذه الرموز الغربية على ثقافة القارئ العربى ووجدانه من كثافة التعمية والغموض اللذين فَشَوَا فى القصيدة الحديثة، فاستغلقت على المتلقى وقام بينه وبينها سور من الضبابية، فانعدم التواصل بين الشاعر والجمهور؛ إذ أصبح على القارئ – حتى يستقبل رسالة الشاعر – أن يلم بهذا الفيض الغزير من الرموز الأجنبية التى لا رصيد لها عنده، مما حمل بعض الشعراء على أن يذيلوا دواوينهم بهوامش شارحة تبدّد بعض الغشاوة، وتحاول إقامة جسر من التواصل مع القارئ المسكين، وبلغ الأمر بواحد مثل أدونيس مبلغ أن (يجعل النص الشعرى مركباً من مستويين : أحدهما المتن، وهذا المسمى بالمتن يتسم بالغموض الشديد، وكثرة الإشارات والإحالات. وثانيهما يسمى الحاشية، وهى متركبة من السمات الشعرية التى يتركب منها المتن، ولكنها تفترق عنها فى أن الحاشية تشرح وتوضح ما غمض من إشارات ..)[٣٨].

وإذا كانت الرمزية قد أنكرت الواقع على أنه يمثل الحقيقة، وبذرت بذور الشك فى قدرة العقل الواعى على استكناه جواهر الأشياء؛ فإنها لم تزدر هذا الواقع، بل كانت تستشفه استشفافاً.

ولكن الفكر الغربى الجامح الذى لا يؤمن بثابت ما، ما لبث أن خرج بتقليعة جديدة. كان فرويد اليهودى وتلامذته من أمثال (يونج) .. و (إدلر) يشيعون فى أبحاثهم فكرة أن العقل الباطن مصدر أساسى من مصادر توجيه السلوك البشرى، وأن الغريزة الجنسية تتحكم فى حياة الإنسان على غير وعى، وتطغى على نشاطه وتصرفاته وإنتاجه الفنى، وبذلك كانت أوهام فرويد هذه عن اللا شعور إكمالاً (لمأساة التمزق النفسى لإنسان القرن العشرين؛ وذلك لأنه بهذه النظرية كأنما بقر بطن الشخصية الإنسانية المتماسكة العاقلة؛ ليكشف عن أحشائها المظلمة التى ينكرها الوعى بذوقه ونظامه معاً، وقال لنا : هذه حقيقتكم أيها الناس فلا تتجاهلوها ..)(٣٩).

ثم لاحت الحرب العالمية الأولى تحمل الويلات والدمار، فازداد التمزق النفسى، وتزعزع إيمان الإنسان الغربى بجميع القيم، فنجمت دعوة إلى انتهاب اللذات واختطافها قبل أن تفنى الحياة، وتولّد الريب فى العقل والمنطق؛ إذ لو كانا أداتين فعّالتين لما قادا البشرية إلى التهلكة، إنهما – إذن – أداتان شلاوان، ولا بد أن يكون ثمة عالم آخر يسيطر على سلوك الإنسان ويوجهه، ففشت فاشية الاتجاه إلى (اللا وعى) أو العقل الباطن. واجتمع فى عام (١٩١٧ م) جماعة من الأدباء والفنانين فى خمارة (فولتير) ودعوا إلى مذهب سموه (الدادية) وهى كلمة بلا مدلول، عُبّر بها عن العبثية واللا معنى، وعن رفض إرادى للعالم الموروث، وجميع قيمه ومبادئه وأعرافه وأديانه.

يقول تزارا – أحد فلاسفتهم – : (الوطن، والعائلة، والأخلاق، والفن، والدين، والحرية، والأخوة، كانت تعتبر قديماً جواباً للحاجات الإنسانية. وفى يومنا لم يبق منها إلا هيكل عظمى من الاتفاقات والاعتبارات. هناك عمل تهديمى كبير ينبغى أن يتم. لابد من التكنيس والتنظيف ..)(٤٠).

وإذا كانت الدادية كنساً لكل شيء فإنه ما عتّم أن خرج من أصلابها من يدعو إلى تنظيم مبادئها، وضبط الفوضى المستشرية فيها، فأطلت (السريالية) – أى (ما فوق الواقع) على يدىْ أندريه بروتون – فلسفة جديدة للحياة، أو ديناً آخر كما يَدَّعون.

أنكرت السريالية الواقع – بالمعنى المكشوف المألوف – إنكاراً كليًّا، وعدته زائفاً، وراحت تعاديه معاداة لا هوادة فيها، وتدعو إلى تحرير الإنسان وفنه تحريراً كاملاً من ربقة العقل الواعى، والمنطق المترابط، وتسفّه عالم الأحياء؛ لأنهم (أخلدوا إلى أعراف المنطق والعقل والحس والمادة وأساليب التفاهم واللغة، وأنهم – من خلال ما ارتضوه من تلك الحدود – قبلوا الرق وأساغوه، وأقاموا عليه، وانتهى أمرهم معه إلى الرتابة والتحجّر والعدمية .. وإن الخطوة الأولى نحو الخلق الفعلى والتحرر الإيجابى تقوم على رفض كل معطيات الحس والواقع والفهم والإفهام والصلات التشبيهية والاستنتاجات المنطقية ..)(٤١).

وعند فيلسوفهم كلوديل (أن لعبة الشعر مع العقل كلعبة الهر مع الفأر. يكاد لا يطل هر العقل حتى تهرب فأرة الشعر ..)(٤٢). والإنسان فى السريالية حيوان حالم، ولكن الحلم عندهم ليس الحلم الواعى بطبيعة الحال، وإنما هو الحلم الليلى الذى يرونه أشد تعبيراً عن واقع النفس من حالة اليقظة، وهم يزعمون أن حال الحلم هى وحدها حالة الشعر؛ لأن النفس فيه تجرى على سجيتها بعد أن تتخدَّر (تستتر) عنها قبضة اليقظة(٤٣).

كما تهتم السريالية بأحوال الجنون (لأن النفس تحت وطأة الجنون تتحرر تماماً من وطأة العالم الخارجى ..)(٤٤).

وللسرياليين الحِراص على الخروج على كل مألوف، طرائق غريبة فى رسم القصائد وكتابتها(٤٥).

ويأبى الشعر العربى الحديث، المُشْرِع نوافذه لجميع الرياح من غير تبصر ، إلا أن يرحب بهذه اللُّوثة الجديدة.

يقول باحث عن هذا المذهب : (أصبح أعظم حركة أدبية فى عصرنا؛ مما أدى إلى انتشارها فى بلاد العالم، فكان تأثيرها كبيراً فى شعرنا العربى المعاصر ..)(٤٦).

ركبها الشاعر اللبنانى شوقى أبو شقرا بطريقة مباشرة، وركبها بأشكال مختلفة معظم الشعراء العرب المعاصرين، فى أسلوب القصيدة حيناً، وفى مضمونها حيناً آخر، فأنت (تقع على فلذات منها عند البياتى، وخاصة بعد مرحلته الأولى فى قصائد "سوق

القرية" و "أباريق مهشمة" .. إذ تتسم بقليل أو كثير من الإيقاع السريالى، من تشرذم الصور، وتشردها، وامتناع الترابط الظاهر، وانعدام السياق، وكأنها أشبه ما تكون بشريط من الصور شبه الهاذية ..)[٤٧] ولخليل الحاوى مثل هذا الإيقاع السريالى، كما فى قصيدته "دعوى قديمة"، وثمة ملامح وآثار سريالية فى شعر السياب، وعبد الصبور، وأدونيس، وأنسى الحاج، وجبرا إبراهيم جبرا، وسليم بركات، وعصام محفوظ، ومحمد عفيفى مطر، وغيرهم، ولا سيما أصحاب (مجلة شعر) وأنصارها، وأصحاب قصيدة النثر.

يقول سليم بركات : إن علاقة السريالية بالشعر العربى تعود إلى فترة قريبة جدًّا، وكانت آثارها واضحة لدى كل من أدونيس، وأنسى الحاج، ومجموعة من الكتاب الذين انخرطوا فى حركة (مجلة شعر) ... ولكن التمثل الكامل للحلم والآلية المنتظمة فى شكلها السريالى يتجلى لدى أدونيس بأعلى ما يمكن للشعر أن يتمثله[٤٨].

وقد وصل الشعر على أيدى هؤلاء إلى ما يشبه هلوسة المجانين، يقول مندور : (من الحق أن نقول : إن هذا الواقع الدفين كثيراً ما ينتهى إلى ما يشبه هذيان الحواس، وبخاصة عندما يلجأ السيرياليون إلى الطرق المصطنعة كالأفيون وغيره لإطلاق المكبوت فى النفس، ثم عندما يحاولون تسجيل هذا المكبوت فى لوحات أو قصص أو مسرحيات غامضة مضطربة أو هاذية محمومة قد لا يدركون هم أنفسهم لها معنى، ولا يحددون هدفاً، وهى بالرموز والأحاجى أشبه منها بالأدب أو الفن ..)[٤٩].

وهكذا فشا طاعون الهلوسة والهذيان فى نماذج لا حصر لها من قصائد الشعر العربى الحديث[٥٠].

ورحت تقرأ – فيما يقدم لك على أنه شعر – كلاماً مفككاً، لا ينتظمه ناظم من عقل أو منطق أو لغة، وصرت تسمع من يمجد أنسى الحاج؛ لأن (لغته فى كتابته الآلية تصل إلى حد الهذيان والهذر والهلوسة فى خلقها الأشكال الغريبة، إن الشاعر ابتعد عن كل مراقبة عقلية فى أثناء كتابته حتى يتحرر من النير الذهبى والقوانين المنطقية والقوالب الثابتة، والتجأ إلى كتابة الإملاء الداخلى ..)[٥١].

وتأبى الوجودية بكل ما عرفت به من هبوط فى القيم، وكفر بالله والأديان وجميع الأعراف والعادات إلا أن تجد لها – عند المنساقين إلى جحر الضب – حظوة رفيعة، وأن تذر قرنها فى الشعر العربى الحديث الذى يراد له أن يستدبر هويته الحضارية باستمرار.

والوجودية فكر جيل غربى ضائع، فقد إيمانه بالله، وبجميع المقدسات والعقائد، بسبب إغراقه فى المادية، وما أبلجت عنه الحرب العالمية الثانية من همجية وشرور، أحدثا شرخاً عميقاً فى ضمير الإنسان الغربى، فراح يتغوّر شكه فى جميع القيم والمثل.

إن (الوجودية أكثر من فكرة عقلية، إنها فلسفة ولدت نتيجة القلق فى عصرنا، والفراغ الذى يرجع إلى ضياع عقائدنا وتبعثرها)[٥٢] بل هى فى الحقيقة تتطلع إلى ما هو أبعد من ذلك، إنها تتشبّه بـ (أن تكون عقيدة أو ديناً جديداً يسعى لاكتساح كافة الديانات، والحلول محلها فى قيادة البشر عبر الحياة ..)[٥٣].

وفى غيبة الإيمان بأى شىء، وفقدان الثقة واليقين بأى تراث روحى أو فكرى، بدا الإنسان أعزل منبوذاً، لا يعرف الراحة، ريشة فى مهب العاصفات، ومضى الفكر الوجودى ينضح بمعانى (التمزق، واليأس، والعبث، والاستسلام، والقرف، والنزف، والغربة، والظلام، والعدمية، والقلق، والملل، والضياع، والغثيان، والتنكر للقيم والأخلاق والفضائل، والعيش فى دوامة الحيرة، والعجز، والتناقض، والانسحاق، وما إلى ذلك من المعانى التى يزخر بها أدب الوجوديين..)[٥٤].

عرفت هذه النغمات المريضة طريقها إلى شعرنا العربى الحديث، وراحت طائفة من شعرائنا تقبس منها - بوعى أو بلا وعى - ثم تفخر بهذا القبس، وكأنها تشتار العسل.

يقول نزار قبانى متباهياً بأن حركة الشعر الحر قد ألقحها الفكر الغربى : (فالالتزام ابن الماركسية المدلل الذى مرّ برءوسنا فى أوائل الخمسينيات مرور الدوار المباغت. والوجودية السارترية التى دقت أبوابنا بعنف، واستطاع سارتر، وكامى، وكافكا، وكولن ولسن - أن ينقلوا إلينا عوارض الغثيان والسأم ..)[٥٥].

ولم يقف الأمر لدى بعض الأدباء والمفكرين العرب عند حد التأثر العارض بهذا السرطان الفكرى المدمر، بل اتخذه بعضهم عقيدة، وراح يدعو الشعراء إلى اعتناقها. وفى الوقت الذى حرر فيه سارتر - فيلسوف الوجودية - الشعر من الالتزام، وقصره على النثر، وُجد من بنى جلدتنا من هو أكثر حنواً على هذا المذهب، وشغفاً به، من أهله الذين أنجبوه، فهذا الدكتور عبد الرحمن بدوى يدعو إلى ربط الشعر العربى المعاصر بالفكر الوجودى، ويسقط عليه إسقاطات غريبة، فيزعم أن فى الفكر الصوفى الإسلامى ملامح وجودية؛ ولذلك يدعو إلى وجودية عربية تقوم على دعائم من التصوف.

ثم راح يسطر للشعراء – على طريقة الشيوعيين من قبل – المعانى والأفكار التى يقترح أن تكون موضوعات للشعر الوجودى، وهى القلق، الخطيئة، الندم، الرذيلة، الشر، الموت، السأم[٥٦] وهى موضوعات قد تطرح جميعها من خلال التصور الفكرى السليم، ولكن البدوى يبادر إلى حصرها فى نطاق التصور الوجودى (فللشاعر أن يطرق أى موضوع يتمشى مع إبداعه الذاتى، فهو بمعزل عن أحكام الدين والأخلاق، أو أى تقويم كائناً ما كان، أو بالأحرى؛ هو فوق كل ألوان التعارض العملى الخاص بالسلوك أو الأخلاق .. بل من الأفضل للشاعر الوجودى أن يختار لفنه موضوعات الشر والرذيلة؛ لأنها هى التى تولد القلق الذى هو المحرك الأكبر للشعر الوجودى .. ومعنى هذا – بكل وضوح – أنه إذا وَجَد الرذيلة أو القبح أو الشرّ أوفر حظًّا فى التمكين من الإبداع، فلا جناح عليه مطلقاً فى أن يتخذها، بل أن يتخذها وحدها موضوعات لخلقه الشعرى، والإثم كل الإثم فى الانصراف عن هذه الأشياء إلى أضدادها؛ استرضاء وتملقاً لأهواء الأخلاق أو الدين أو ما إليها من الأوضاع فى دنيا الحياة، بل نحن نذهب إلى أبعد من هذا فنقرر – وفقاً للمذهب الوجودى – أن هذه المعانى هى الأحرى بأن تكون موضوعات للشعر الوجودى ..)[٥٧].

وغيرة على الشيوعية، وانتصاراً لماركس تصدى محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس لهذه الدعوة الوجودية [٥٨]، وعدّد لويس عوض بعض المدارس التى تعادى الاشتراكية وتنافيها، كمدرسة الفن للفن، ومدارس الفكر المثالى، ومدرستين أخريين خطيرتين : هما مدرسة اللا وعى، والمدرسة الوجودية[٥٩].

ولكن يبدو أن هذه المعارضة لم تكبح جماح التيار الوجودى فى الشعر العربى الحديث. يقول أحد الباحثين : (وقد تصدى لمعارضة هذه الدعوة بعض النقاد فى مصر، وكان من أبرزهم محمود العالم، ولكن يبدو أن تلك المعارضة لم تقلل من تأثير تيار الفكر الوجودى فى الشعر المصرى ..)[٦٠]؛ إذ يبدو التيار الرافض للعالم والوجود (واضحاً فى كثير من قصائد عبد الصبور وبعض الشعراء الآخرين. وهى قصائد يغلب عليها الموقف التشاؤمى من الوجود والكون، وتفيض بأحزان الإنسان الضائع السأمان الذى يحس بعبث الحياة وعقم التكرار الرتيب التافه، وضياع ذات الإنسان وفرديته، وعبث الموت، وغموض المصير ..)[٦١].

كما بـدت هـذه الأفكار الوجودية واضحة لدى كثير من شعراء العراق، وقد أشار إحسان عباس إلى بعضها عند دراسته شعر البياتى، فلاحظ أنه عندما يصور شخصية (الأفاق المغترب يقترب كثيراً من المفاهيم الوجودية؛ إذ تكتشف فيه الإنسان الوجودى - كما يراه سارتر - سجيناً فى عالم لا يوليه اهتماماً إن لم يحمل له ضغناً وكراهية. إن القلق، وصيحة السجين : أنا وحيد كقطرة الماء العقيم، وضياع المسافر بلا حقائب، لا يعرف لنفسه تاريخاً ولا مكاناً ولا أمًّا، وإن الشعور بالاضطراب، وتفاهة الحياة، والخوف المرضى، وانبهام المعانى الموضوعية، والحيرة إزاء الوجود الذاتى، وانعدام السببية فى الوجود الإنسانى.. لتقرب البياتى من المؤثرات والمفهومات الوجودية تقريباً كبيراً، ولا يخطئ الدارس رؤية ألفاظ الوجودية وتعبيراتها وصورها فى شعره[٦٢].

ويقع المتأمل فى أشعار أدونيس، وخليل الحاوى، والبياتى، وصلاح عبد الصبور، وبدر الديب، وعبده بدوى، وأحمد عبد المعطى حجازى، وكمال أيوب، وكثير غيرهم، على عشرات الأفكار الإلحادية المرضية، كالتمرد على الكون والوجود والألوهية، وعبثية الحياة، ولا معقولية الموت، والضياع فى عالم لا يحس فيه بالانتماء، ومجهولية الهوية، والتغرب فى اللا وطن، والتشرد فى عالم معاد يكن الكراهية والبغضاء، ومشاعر السأم والضياع والتمزق، والخوف من المجهول الغامض، وغير ذلك من أضراب هذه المعانى والأفكار[٦٣].

* * *

إن رياح السَّموم التى هبت على الشعر العربى الحديث من الثقافات الغربية أكثر من أن تعدّ مصادرها، لقد وجدناه لا يتأبّى على فكر كائناً ما كان. وإذا حاولنا - فيما تقدم من كلام - أن نتلمس فى المدارس الأدبية الغربية الكبرى جذور الأفكار السقيمة التى وفدت إليه، فإنه لا يخفى على أحد ما تركته طائفة من شعراء الغرب الكبار - الذين يصعب أحياناً إدراجهم فى مذهب معين - فى هذا الشعر من ملامح وآثار.

وقد يكون من أبرز هؤلاء (إليوت) الذى أوشكت آراؤه الأدبية والنقدية أن تكون إنجيلاً عند بعض الأدباء العرب المعاصرين، وجرياً على سنة القوم عندنا لم تؤخذ عن إليوت إلا أفكار عليلة سنعرض لها، ونُسى اعتزاز الرجل بتراثه، وعصبيته لدينه المسيحى، ودعوته

الحارة إلى العودة إلى الكاثوليكية التى كان يرى فيها البديل الصحيح للمجتمع الصناعى، حتى إن قصيدته الذائعة (الأرض الخراب) التى حفرت فى الشعر العربى المعاصر أخاديد عميقة، يمكن - فى نظر بعض الدارسين - (بل يجب أن تقرأ على أنها موعظة مسيحية مستترة ..)[٦٤].

كان لإليوت أثر بعيد فى شعرنا، حتى أصبح النقاد يتحدثون عن شىء اسمه (الظاهرة الإليوتية) فى الشعر العربى الحديث. يقول باحث : (لقد تحمس هذه الظاهرة فى مصر نقاد كبار، وشعراء كبار كذلك. وأدى ذلك أحياناً إلى محاصرة الاتجاهات الفكرية والفنية لدى هؤلاء الشعراء فى إطار القيم الفلسفية والروحية والاتجاهات الفنية التى يصدر عنها إليوت فى شعره ..)[٦٥].

أشاع إليوت وغيره من شعراء الغرب، معانى التشاؤم والرفض والتمرد والغربة، وما شاكل ذلك من أفكار انهزامية شاذة؛ إذ كانت هذه المعانى صُوى (علامات) متميّزة فى الشعر الأوروبى الحديث.

يقول أحد الدارسين : (يبدو تأثير إليوت واضحاً فى التيارات الفكرية للشعر المصرى حين نتأمل ما أشاعه من أفكار التشاؤم والسأم واغتراب ذات الإنسان المتفردة فى مجتمع (الأرض الخراب) و (الرجال الجوف) الذين هم تماثيل مليئة بالقش .. ولعل تأثيره الفكرى يبدو أشد وضوحاً فى تيارين من تيارات الاغتراب : أحدهما تيار الاغتراب الرافض للمجتمع الصناعى الذى نلحظه فى الشعر المصرى المعاصر، والتيار الآخر يبدو فى تيار السأم والعبث والاغتراب الرافض للعالم، ذلك التيار الذى يبدو فى كثير من القصائد التشاؤمية ..)[٦٦].

وقد توقفنا عند التيار الثانى عندما تحدثنا عن الوجودية، وما أشاعته من مفاهيم رفض العالم والوجود وجميع القيم والمثل والأخلاق المتوارثة، ثم تغورت هذه المعانى فى الشعر الأوروبى الحديث جميعه.

وترك التيار الأول أيضاً بصماته فى الشعر العربى، فوغلت إليه - عن طريق بعض شعراء أوروبا المحدثين من أمثال إليوت وبودلير وباوند وغيرهم - فكرة (تشويه صورة المدينة)، هاجم بودلير باريس، متناولاً مباذلها اليومية، ومصابيحها الغازية التى تذبذب لهيبها ريح الدعارة، والمطاعم ذات الكوى الهوائية، وراح يصفها فى (شيوخه السبعة) بأنها مدينة

مزدحمة، مدينة ملأى بالرؤى، حيث الأشباح تصادف المار فى وضح النهار[٦٧] .. وهاجم باوند المدينة الصناعية، واستخدم فى وصفها أبشع الصور، ورماها بأقذع أنواع السباب؛ لأن الرِّبا يتحكم فيها، فتفسد فيها العلاقات المختلفة[٦٨] .. وهاجم إليوت لندن، وعدها مدينة زائفة، فقد فيها الأفراد فرديتهم وكرامتهم، تتحرك الكتل البشرية فوق طرقاتها الجهنمية بلا إدارة، إنها الأرض الخراب، والناس فوقها رجال جوف، جثث موتى، تماثيل مليئة بالقش[٦٩] .. إلى غير ذلك من المعانى التى تصف المدنية بأنها عالم الضباب، والوحشية، والدنس، وموت الشعور الإنسانى النبيل.

ومضت الساقة المنساقة من شعراء العرب تعزف هذه الأنغام الشاذة عن المدن العربية الإسلامية، فلم يعد فرق بين بغداد ولندن، أو بين باريس والقاهرة، فالبياتى مثلاً يرى المدينة مثلما يراها إليوت وبودلير وحشاً ضريراً، ويستمد تشبيهاته ورموزه من جو القرية.

يقول إحسان عباس : (إن البياتى يتحدث عن المدينة، وهى كمدينة بودلير وإليوت وحش ضرير، أو هوة للموت تبتلع من فيها، وتحيل الفرد إلى قزم ..)[٧٠].

وسمى أحمد عبد المعطى حجازى القاهرة (مدينة بلا قلب) كما هو عنوان ديوانه، ورسمها مدينة فتاكة، تغتال المثل والقيم، وتموت فيها العلاقات الإنسانية، ومضى يصور مساوئها وعيوبها؛ ليبرز الصورة النقيض، وهى القرية بما فيها من فضائل وقيم[٧١].

وتغنى السياب بقريته جيكور، فراح يهاجم بغداد، وصور الضياع فى دروبها، حتى صارت لفظة (دروب) – لدى معظم الشعراء من بعده – تحدد معنى الضياع، وترمز إليه[٧٢] .. وهو يرمز إلى المدينة بـ (المومس العمياء) ويستعيد فى هذه القصيدة الرموز والأساطير القديمة التى تشير إلى البذاءة والرذيلة والشر؛ ليلصقها بالمدينة[٧٣].

وعزف شعراء كثيرون غير الذين ذكرناهم هذه النغمات النشاز، نغمات رفض مجتمع المدينة، ورسم صورة قبيحة له، تبرزه مريضاً بجنون السرعة، وفقدان القيم، حتى سمعنا واحداً مثل أحمد عبد المعطى حجازى يقول عن القاهرة فى قصيدته الذائعة (الطريق إلى السيدة) :

يـــا قاهـــــرهْ
أيـــا قبـــابـــاً متخمـــات قـــاعــــدهْ

يــــا مئـــذنــــات مـــلحـــــدهْ
يـــا كــــــافـــــــــــره[٧٤]

وهكذا انتشرت معـانى الرفـض والغربة والقلـق بتأثـير إليـوت وغـيره مـن شـعراء الغـرب، ولم يكتـف الشـعراء عندنـا بمحاكـاة أسـاليب أولئـك النفـر، واصطنـاع ألفـاظهم وتعبيراتـهم، ولكنهم قـلـدوهم فـى المشاعـر والأحاسـيس التى هـى مـن أخـص حـالات النفس البشرية.

وبدا إليوت وغيره من شعراء الغرب المحدثين النماذج القدوة التـى يتضـاءل أمامهـا شعر العرب وتراثهم، بل ينبغى أن ينتبذ جانباً، فهذا واحد مثل لويس عوض يفتخر بأن جيله يقرأ فاليرى وإليـوت، ولا يقـرأ البحـترى وأبـا تمـام، وأنـه تـأدب على إليوت، وبذلـك نجـح فى كسر رقبة البلاغة العربية[٧٥].

* * *

وخلاصة العرض السابق أن الشعر العربى يخضع منذ مطلع ما سمـى بعصـر النهضـة وحتى يومنا هذا لحملة تغريب عنيفة، وهو يبدو مبهوراً بالثقافة الغربية بُـهُوراً طاغياً، يعيـش فى حالة من الاستلاب الحضارى، لأسباب متعددة توقفنا عندها فى المقدمة، فالشـعر العربـى الحديث يصدر اليوم – فى معظم نماذجه الذائعة التـى تسـلط عليهـا أضـواء الشـهرة – عـن أفكار الغرب ومدارسه المختلفة، يرتسم خطاها، ويراها النموذج الأرفع، وهـو أكـثر انتمـاء إليها مـن انتمائـه إلى تراثه العربى الإسلامى، وهذا ما عبر عنه صراحة غـالى شـكرى عندمـا قال : (إن المفاضلة بين الشعـر التقليدى والشعر الحديث تصبح غير ذات موضـوع؛ لأنهمـا لا يملكان فى حقيقة الأمر من عناصر الأرض المشـتركة سـوى اللغـة. كمـا أن محاولـة تـبرير الشعر الحديث بميراثنا التاريخى من حركات التجديد فى الشعر العربى هى محاولة غير مجديـة، بـل أصبحـت ضارة إلى حـد مـا، فالنقـد الحـديث الذى يود أن يرافق شعراءنا الجـدد عليـه أن يلتـفـت إلى جـوهـر القـصيدة الغـربيـة الحديثـة إذا أراد أن يكتشـف جوهـر القصيـدة العربيـة الحديثة ..)[٧٦].

وبدا واضحاً أن المذاهب الغربية الفكرية – على اختلاف أشكالها واتجاهاتها – هـى تعبير عن أزمات نفسية وحضارية يعيشها المجتمع الغربـى الـذى يختلـف اختلافاً جذريًّـا عـن

المجتمع العربى الإسلامى، فى تفكيره، وأشكال حياته، ومثله وعاداته، بسبب تعقيدات حضارته الحسية المادية، وفقدان العلاقات الأسرية الحميمة، ورفض المثل الروحية والاجتماعية، والثورة الجامحة على الأعراف والتقاليد، وغيبة شمس الإيمان بالله وأنبيائه ورسالاته.

إن الفكر الغربى ينفر من الثوابت، وهو شموس جموح باستمرار، يلعن بعضه بعضاً، لا يركن إلى مرفأ، ولا يطمئن إلى الرسو فى شاطئ؛ لأنه استبدل بشرائع السماء شرائع من صنعه، وهو يثور عليها دائماً؛ إذ يكتشف فى غده عُوار ما شرعه فى يومه أو أمسه، أو يسأم منه سأم الطفل من ألعابه القديمة، فيحطمها ويبحث عن غيرها.

ووضح من خلال العرض أن المدارس الأدبية الغربية – التى مضى أدباؤنا ونقادنا يحاكونها بغير بصيرة – ليست مجرد أشكال فنية، أو تقانات وأساليب تعبيرية، ولو كان الأمر كذلك ليَسَر الخطب، ولَمَا كان على أدبنا من تثريب فى هذه المحاكاة؛ لأن الأساليب الفنية، والوسائل التعبيرية من الأمور المحايدة المتطورة التى لا دخل للعقيدة أو الدين فيها، ولكن الأمر ليس على هذا النحو، فالمذاهب الأدبية الغربية، هى فلسفات للكون عن الكون والإنسان، هى عقائد وتصورات عن الحياة والألوهية والطبيعة وعلاقة الإنسان بذلك كله وبغيره، بل طمح بعضها أن يكون ديناً جديداً للبشرية، ينسف جميع ما عرفت من شرائع وعقائد وأديان. وفى كلّ الأحوال فإن كثيراً من أدبائنا لم يكتفوا بمحاكاة الأشكال الفنية، والوسائل التعبيرية الغربية، بل مضوا يصطنعون المعانى والمشاعر والمشكلات.

يقول أحد الدارسين : (لقد جرّ هذا الاتجاه القائم على مطلق التقليد أن يأخذ الشعر العربى المعاصر عن الشعر الأوروبى مشكلاته، كما أخذ عنه أساليبه وطرقه فى التفكير والتعبير ..)[٧٧].

وبدت مشكلات الحياة الأوروبية وهمومها كأنها مشكلاتنا وهمومنا، وبدت طائفة من أدبائنا تحسب المجتمع العربى الإسلامى صورة عن المجتمع الغربى، فتتحدث عنه على نحو مما يتحدث به أدباء الغرب عن مجتمعاتهم، فسادت فى أدبنا الصَّدى أمراض الفكر الغربى، من : شك، وإلحاد، ومجون، وسأم، وعبث، وقرف، وغربة، ويأس، وملل، وثورة على العادات والتقاليد، وتنكر للقيم والمثل والأديان، ورفض للتراث، وجحد للثوابت، وغير ذلك من الأفكار العليلة التى توقفنا عندها فى سياق الكلام السابق. وبذلك ضلّ أدبنا

العربى الحديث الطريق السوى، بدا واضحاً أنه يتغرّب، تضيع ملامح وجهه يوماً بعد يوم، يخلع لبوسه الأصيل، ويلبس زى الآخرين، فيخضع لقيمهم وعقائدهم وأفكارهم وأساليبهم. وهو – إذ يضل طريقه السوى، وتنخر فيه أمراض سرت عدواها إليه من الآخرين – يتخلى عن رسالته النبيلة فى بناء الإنسان العربى المسلم بناء سليماً يربطه بخالقه، وقيم أمته وعادات مجتمعه الأصيلة، وينمى فيه روح العزة والاستعلاء، والثقة والكبرياء؛ ليؤدى دوره الفاعل فى قيادة البشرية، والشهادة عليها، ويبدو أدبنا الحديث اليوم – فى كثير من نماذجه – على النقيض من ذلك كله – معول هدم حضارى للشخصية العربية الإسلامية، وتشكيك فى أصالتها وتراثها ودينها، وتعميق لروح الهيمنة الغربية.

٣- الحداثة الغربية

الحداثة الغربية حصيلة مجموعة من المذاهب والمعتقدات المادية الإلحادية، (تقليعة) العقود الثلاثة أو الأربعة الأولى من هذا القرن العشرين، مخضت من أفكار العصور السابقة وتياراتها الفنية والفلسفية والاجتماعية أسوأ ما فيها، فنتجت تيارات ومدارس متنوعة، متعارضة أحياناً كثيرة، ولكن وحّد بينها جميعاً الثورة على كل قديم، والنفور من الواقع، والعقل، والمنطق، والوضوح، والجنوح إلى كل شاذ وغريب، وتحطيم جميع الثوابت والأعراف، وأطلق على ذلك كله مصطلح (الحداثة) التى عرفت بأنها ثورة حضارية كاسحة، شملت مرافق الحياة جميعها، وكانت صرخة احتجاج فى وجه الحضارة الغربية، وعصر التكنولوجيا، وثورة على العلم الذى لم يحمل السعادة للإنسان كما كان يتوقع، بل حمل له الخوف من الهلاك، وصيّره آلة كالآلة التى يديرها، وضيّع يقينه فى كل شيء.

وهذه محاولة لتعرف الحداثة الغربية التى انحدرت من صلبها الحداثة العربية الذائعة فى فكرنا اليوم، وهو مقدمة للقسم القادم الذى يقف عند الحداثة فى شعرنا العربى المعاصر؛ لأن هذه الثانية – كما ستسفر عنه الدراسة – نسخة عن الأولى، مُغْترفها من هناك، ومرجعيتها الفكرية أقلام الغربيين، الذين غرقنا حتى الأذقان فى بحرهم، وصرنا بوقاً من أبواقهم، نردّد معهم – بغباء عجيب – أن الحضارة الغربية هى حضارة الإنسان فى كل مكان، مهما كان دينه، أو وطنه، أو ثقافته.

و "الحداثة" مصطلح غامض ملتبس فى أذهان كثير من الناس ؛ إذ هى كلمة ذات بريق خلاب، تحف بها هالة من الدلالات الثرة التى يفجرها الجذر اللغوى (حَدَث)؛ إذ توحى بالجدة والتطور، واستدبار الركون والسكون، كما أنها توحى بالخروج من القديم الرتيب إلى الطارف الممتع، وتحمل مغزى الالتصاق بالعصر، والعيش فى الحاضر، وتنزع إلى التخلص من إسار الماضى، وتبدو مبشرة بالحرية والديمقراطية، فاتحة ذراعيها لاحتضان أشعة النهار القادم. ومن الحيف على الحياة عندئذ ألا تحظى دعوة مثل هذه بالتوقير والتعزير، وألا تُتَلَقّى بالحظوة والقبول، ولن يقف فى وجهها حقًّا إلا أعداء الحرية، وعشاق القيد، والرجعيون.

ولكنْ، أحقًّا أن الحداثة – التى هى اليوم فى بلادنا نغمة صدّاحة يتطرّب بها الأدباء – هى التجديد والمعاصرة، وتطوير الأشكال الفنية فى التعبير، والالتصاق بالحياة والجماهير، والنبض بما فى ضمير القوم وأحاسيسهم، أم أن ثمة وهماً نُسجت خيوطه من حولها، فلم يبد منها إلا ظل باهت لا يمثل من الحقيقة إلا وجهاً واحداً ؟.

إن الحداثة مصطلح غربى، عُرّب به اللفظ الأجنبى **Modernisim** أو **Modernity** وهو – فى الأدب – توصيف لنتاج ذى خصائص معينة : مضموناً وشكلاً، فهو مثلاً – فى استعماله العربى – لا يطلق على جميع الإنتاج الأدبى الذى سمى فى المصطلح المدرسى، الأدب العربى الحديث، والذى يؤرخ له بما يسمى عصر النهضة، من حملة نابليون بونابرت إلى الآن، أو إلى نهاية الحرب العالمية الثانية، ولا على جميع الإنتاج الأدبى الذى بدأ من خمسينات هذا القرن، واصطلح بعضهم على تسميته بالأدب المعاصر أو الحديث، ولا على جميع ما كتب بأشكال فنية جديدة، كالشعر الحر، والشعر المرسل، والمدعو بقصيدة النثر، وغير ذلك، ولا هو صفة يحظى بشرف حملها كل أديب مجدد.

إن فى الحداثة بعضاً من هذه الوجوه، ولكنها أبعد دلالة، إنها عنوان على أدب ذى ملامح معينة مقتبسة من الأدب الغربى، موزونة بميزانه، محاكمة إلى معاييره فى الاستحسان والرفض؛ ففى الشعر الحرّ حديث وغير حديث، وفى المسمّى – ضلالاً – قصيدة النثر حديث وغير حديث، وفى التجديد الفنى حديث وغير حديث، بل إن الأديب الواحد قد

يحمل صفة الحداثة فى بعض ما يدع، وتنتفى عنه فى بعض آخر؛ إذ الضابط لهذه الجدة، والمعاصرة، والأشكال الفنية المبتكرة - حتى تحمل صفة الحداثة - أن تنطلق من تصورات فكرية معينة، وأن تصدر عن رؤية خاصة لا تقبل الحداثة بديلاً عنها، كما سنوضح.

فالحداثة ليست نزعة فى الأدب والفن فحسب، ولكنها مفهوم حضارى شامل، ونظام معرفى كامل، إنها صيغة مقترحة لفهم الحياة والتطور، وإعادة صياغة الإنسان، وخلق العالم على نحو فكرى معين، تطرحه حصيلة منتقاة من المذاهب والفلسفات الغربية المادية. يقول جان بودربار فى تعريفها : (ليست الحداثة مفهوماً سوسيولوجيًّا، ولا مفهوماً سياسيًّا، وليست بالتمام مفهوماً تاريخيًّا، بل هى نمط حضارى خاص يتعارض مع النمط التقليدى، أى مع كلّ الثقافات السابقة عليه أو التقليدية ..)[٧٨].

ويقول منذر عياش فى تقديمه لكتاب الحداثة : (قطيعة يحدثها الوعى مع مألوف ما اعتاد عليه، سواء أكان ذلك فى العلوم، أم فى الأديان، أم فى الفلسفات، أم فى الآداب، أم فى الفنون)[٧٩].

وقد بدأت هذه النزعة تطرح نفسها فى الأدب الغربى منذ منتصف القرن التاسع عشر فى إنتاج أمثال : شاتوبريان، ورامبو، وبودلير (١٨٦٣ م) الذى يعده بعضهم بداية الحداثة الغربية المعاصرة، وواضع هذا المصطلح لها[٨٠] ، وتبدو فرنسا مهدها الأول، والحركة الرمزية بدايتها الحقيقية[٨١].

ولكن الربع الأول من القرن العشرين هو الذى عرف ذروة الحداثة، وقد استعمل هذا المصطلح - فى جملة ما استعمل فيه - لوصف (الأجواء العامة للأدب الأوروبى فى القرن العشرين، واستعمل من جانب آخر فى وصف حركة جارفة معينة غطت الحضارة الأوروبية. وتؤكد كوترود شتاين أن هذه الكلمة هى خير ما يصف تكوين القرن العشرين وجوه العام ..)[٨٢].

وقد أتى هذا القرن بإنتاج فنى يخالف عن كل ما هو مألوف، ويضرب عرض الحائط بجميع الأشكال التقليدية والمنطق الموروث. لقد حملت الحداثة مفاهيم جديدة لا تمت إلى تراث القرون الماضية بصلة، وهى مفاهيم نبعت من تصورات فكرية اقتحمت نظرة الإنسان إلى الكون والحياة والمجتمع فى العقود الثلاثة أو الأربعة الأولى من القرن العشرين،

وتغذّت من منابع مادية كثيرة، فأصبحت تحفل بعدد من الرؤى والأفكار، وغدا مفهومها أشبه (بالحقيبة يمتلئ بأكثر من دلالة واحدة، مثل العقلانية، والعلمانية، والفردية، والديموقراطية، والموضوعية، والتاريخية، والجدلية، والمادية، والنسبية، والتطور والحيوية، والتقدم، إلى غير ذلك، فضلاً عن أنه يعبر عن مذاهب ونظريات فكرية مختلفة بل متناقضة، مثل : الديكارتية، والبروتستنتية، وحركة التنوير في القرن الثامن عشر، والماركسية، والفرويدية، والنيتشوية، والداروينية، والوجودية، والبنيوية)[٨٣] وبدا أن هذا كله يفرز تركيبة مذهلة مضطربة من المذاهب والتيارات المختلفة تضمها جميعاً سلسلة واحدة أطلق عليها اسم (الحداثة) التى بدت تمثل مفهوماً حضاريًّا جديداً يعد ردّة عن المفهوم الحضارى الذى كان سائداً فى القرن التاسع عشر وجميع القرون التى سبقته.

ومثّل الأدب الذى أنتجته هذه الحداثة الغربية – فى مختلف تياراتها المتنوعة المتناقضة أحياناً – قلق الإنسان هناك، وتريُّبه فى حضارته وتراثه، وفى جميع ما أثر من فلسفات وأفكار؛ إذ هى حضارة لم تحمل له إلا التعاسة والشقاء، فالعلم – الذى كان معقد الأمل – صار آلة تخريب ودمار، فنشبت حربان عالميتان طحنتا ملايين البشر، والآلة التى أنتجها العلم لتسعد الفرد وتريحه سحقت إنسانيته، وهمّشت دوره، وراح يعترى الإنسان الغربى إحساسٌ بأن التكنولوجيا تهدده، فقد حلت الآلة محل مخه البشرى، ومضت تنافسه فى أداء دوره، فبدا مجرد إنسان آلى، عاجز معنويًّا، فانعدمت ذاتيته، وتقلصت خاصية تفكيره. وقد عبّر كثير من الأدباء والمفكرين العربيين عن الخوف من عصر (الميكنة) التى ستعم العالم، فتنكمش المشاعر الإنسانية كلها فى مجرد تبعيتها لميادين العلم المختلفة، ويغدو الفرد صفراً، وارتفعت شعارات أن (الإنسان العاقل ينبغى عليه أن يحمى نفسه من الإنسان المخترع) وأثّر ذلك فى شخصية الفرد الغربى، فبدأ يحس بالغربة فى المدينة العصرية، وينأى عن المجتمع، ويشعر بالعزلة عن أقرانه، وتتهاوى صِلاته بالآخرين، ويبدو وجوده ممسوخاً فى مجموعة ملامح مقننة لا تشفّ عن شيء ..)[٨٤].

وهكذا انهار حلم الإنسان فى العلم أن يجلب إليه السعادة، كما انهار حلمه فى أن يكشف له أسرار الكون، ورافقت الانتصارات العلمية فى القرن العشرين سيطرة أبشع النظم الاستغلالية التى أحالت انتصارات العلم إلى انتكاسات للإنسان فى أثمن ما يملك :

الحرية ، فبدأ الأديب الغربى يحس بوحشة العالم من حوله، وخراب الأرض، واقتنع (جيل من الشعراء الشباب بأن الحضارة الغربية فى طريقها إلى الانهيار والزوال، وبأن الأقطار المنتصرة - فى الحرب - قد عانت من الكوارث الفكرية والأخلاقية التى لا تقل حدة عن الكوارث التى عاشتها الأنظمة والطبقات الأرستقراطية فى الأقطار المندحرة ..)[٨٥].

وقد عبّر شاعر كبير من شعراء الحداثة فى الغرب، وهو إليوت، عن هذا الخراب فى قصيدته الذائعة (الأرض اليباب) التى عدّت تصويراً لمأساة الإنسان المعاصر فى الحضارة الغربية. وكان لكتابات عدد من المفكرين والعلماء الغربيين دور فى تعميق مأساة الفرد وسحق إنسانيته، وإسرافه فى الشك بأية قيمة؛ إذ حلّت علوم إنسانية حديثة محل الفلسفات التقليدية القديمة، فكان لها تأثيرها المدمر فى نسف الإيمان بأى ثابت، وانهار التصور القديم فى (أن الكون مبنى على نظم مفهومة، وضاع زمن الحقيقة المطلقة. وكان ذلك الانهيار بسبب فكر مجموعة من العلماء والمفكرين، منهم أينشتاين، الذى هدم إحساس البشر بانتظام الكون ومحدوديته، وأنهى إدراك الإحساس لأهمية كوكبه : الأرض. وماركس الذى هدم الإحساس بثبات مؤسسات المجتمع الدينية والخلقية، فانهار النظام الأخلاقى القديم. وفرويد الذى هدمت كتاباته مكونات النفس البشرية، وكشفت عن صراعاتها الرهيبة التى جسدّت الفوضى داخل الإنسان، وكذلك فعلت كتابات جيمس فريزر، ولا سيما كتابه "الغصن الذهبى"؛ ولهذا ذاعت أفكار تجمع بين أرفع التصورات وأدناها، مما يندّ عن الإنسان البدائى، وفوضى العقل الباطن واللا شعور. أما تدمير الإيمان بالله فكان أفظع ما تمخضت عنه هذه الاتجاهات .. وعندما تخلص الإنسان العربى الحديث - كما يقول دافير دانبار - من روابطه الأساسية، وحرر نفسه، كان قد فقد ربه، ولعل هذه هى المأساة الحقيقية؛ إذ لو كان ما يزال يتوجه إلى الله لاستطاع أن يتحمل أن يعيش، بل أن يأمل، فى الأرض اليباب : العالم الحديث ..)[٨٦].

وهكذا تهاوت فى عينى الإنسان الغربى جميع المسلّمات والثوابت القديمة فى الفكر والسياسة والدين والاجتماع، وبدا كل شىء مضطرباً هلاميًّا، موضع تشكيك ومساءلة. يقول ليفز : (إن الدور الذى لعبه العلم فى طريقة الانحلال هو أمر مألوف، وفى محيط

العصر تكون الأنثروبولوجيا تعبيراً مهمًّا عن الروح العلمية، ولكن بشكل غريب، فالأديان والمذاهب الأخلاقية – من وجهة نظر أنثروبولوجية – هى عادات إنسانية ..)[٨٧].

وبدأت تظهر منذ مطلع القرن التاسع عشر والربع الأول من القرن العشرين مدارسُ وحركاتٌ واتجاهاتٌ حديثة لا حصر لها : كالرمزية، والانطباعية، والطبيعية، والمستقبلية، والتعبيرية، والواقعية، والصورية، والتكعيبية، والدوامية، والدادائية، والسريالية، وغيرها، ثم تطورت هذه المدارس بسرعة فأضافت إلى اسمها عبارة (ما بعد) فكان ما بعد الرمزية، وما بعد الانطباعية، وراحت تنتج أعمالاً فكرية وفنية تنزع إلى التجريد، وتخالف – كلّ المخالفة فى الشكل والمضمون معاً – جميع ما تعارف عليه الأدباء والنقاد فى العصور السابقة. وقد استخدم برادبرى وماكفارلن فى كتابهما (الحداثة) مصطلحات علم الهزات الأرضية، فقسما التغييرات التى أصابت الفكر الغربى فى مختلف جوانبه إلى ثلاثة أنواع : إلى هزات بسيطة تشبه (التقليعة) تأتى بها أجيال وتستمر مدة لا تزيد على عشر سنوات، وإلى هزات يمكن نعتها بالإزاحات الكبيرة التى تمتاز بالتحولات العميقة الواسعة التى تخلفها وراءها، ويستمر تأثيرها غالباً مدة طويلة تقاس بالقرون، وإلى نوع ثالث، هو ذلك النوع المدمر الكاسح الذى يقوض مساحات واسعة من البناء الحضارى والفكرى، ويتركها أكواماً من الأنقاض، ثم أوضحا أن تيار الأعمال الغربية الحديثة هو من النوع الثالث فقالا : (إننا نعتقد بأن هذا الفن الجديد جاء نتيجة لهذا النوع من الهزات الكاسحة، أو ربما هو هزة كاسحة بحد ذاته ..)[٨٨]. ثم نقلا كلام هربرت ريد الذى كتب عام (**١٩٣٣ م**) قائلاً : (شهدت الأزمان السالفة كثيراً من الثورات الفنية، فكل جيل جديد جاء بثورة فنية جديدة، ثم إننا نجد أن لكل القرون ثوراتها المتعاقبة التى أنتجت ما نسميه الآن بالفترات .. أما ما يسميه بعضهم بالثورة الفنية المعاصرة، فلا أعتقد أن لفظة (ثورة) مناسبة لهذا السياق، إنها تحطيم، بل انحلال مأساوى.. إننا نلمس الآن ابتعاداً عن كل أنواع التراث، ولا يمكن أن ندعو هذا الابتعاد بالتطور المنطقى لفن الرسم فى أوروبا؛ لأنه ليس هناك ما يوازيه تاريخيًّا. لقد وجدنا أنفسنا فجأة نكفر بجهود خمسة قرون من الإبداع الفنى ..)[٨٩].

ويقول (سى. س. لوس) فى إحدى محاضراته التى ألقاهـا فـى جامعـة كيمـبرج عام (١٩٥٤ م) : إن أكبر الهزات التى حدثت فى التـاريخ الأوربـى قاطبـة هـى تلـك الهـزة التى فصلت عصرنا الحاضر عن عصر (جـين أوستن) و (ولترسكوت) فهى أكـبر مـن تلـك الهزات التى فصلت فجـر التـاريخ عـن العصـور المظلمـة، وأكـبر مـن الهـزات التـى فصلـت العصور المظلمـة عـن العصـور الوسـطى؛ إذ شملـت هـذه الهـزة المعـاصرة الأمـور السياسـية، والدينية، والقيم الاجتماعية، وكذلك الأدب والفن. ثم يستطرد قائلاً : لا أتصور أن هنالك عصراً سالفاً أتى بأعمال محيرة ومدمـرة كالأعمـال التـى جاءت بهـا الدادائيـة والسـريالية. أعتقد جازماً بـأن هـذا ينطبـق علـى الشـعر .. لا أسـتطيع أن أتصـور إنسـاناً يشـك فـى أن الشعر المعاصر هو أكثر تجديداً من أى (شعر حديث) وهو أيضاً جديد بطريقة جديـدة، ببعـد جديد تقريباً ..)[٩٠].

وكانت الدادائية تـردد علـى لسان (تـزارا) أحـد فلاسـفتهم : (الوطـن، والعائلـة، والأخلاق، والفن، والدين، والحرية، والأخوة، كـانت قديماً جوابـاً للحاجات الإنسـانية .. وفى يومنا لم يبق منها إلا هيكل عظمى، لا بد من الكنس والتنظيف ..)[٩١].

ومنذ أن قـال رامبـو قولتـه المشـهورة : (مـن الضـرورى أن نكـون محدثـين بصـورة مطلقة) مضت حملة التكنيس التى يحرض عليها تزارا، مضت تكنس المـاضى وتراثـه، وتعلـن الثورة الكاسحة على جميع ما خلّفـه الأجـداد، حتـى وصـل الأمـر بالمسـتقبليين - وهـم مـن صناع تيارات الحداثة - إلى أن يقول قائلهم : (أيها الرفـاق ! نقـول لكـم الآن : إن التقـدم المظفر للعلم يجعل التغييرات فى البشـرية أمـراً حتميًّـا، وهـى تغيـيرات تحفـر هـوة بـين عبيـد التقاليد الخانعين أولئك وبيننا نحن الحديثين الأحـرار الواثـقين بـالبهـاء المشـع لمسـتقبلنا .. ليس هنالك أى غموض : فـ (التقاليـد) أو (التراث) - جميع تقاليد العالم، موضوعة فـى سـلة واحدة - لا تساوى ببساطة إلا عبودية خانعة، فى حين أن الحداثـة تسـاوى الحرية، ليسـت هنـاك أيـة نهايـات مفتوحـة أو مهلهلـة، امتشـقوا معـاولكم، تنكبـوا فئوسـكم ومطـارقكم، وبـادروا إلى التحـطيم، أشعلـوا النـار بـرفـوف المكـتبات، حـولوا مجـارى القنـوات حـتى تغـرق المتاحف. فليـأت فرسـان الحرائـق المبتهجـون بأصابعهم المتفحمـة، هـاهم أولاء، لقـد وصلوا، انظروا ..)[٩٢].

من ملامح الحداثة الأوروبية

ضمّت سلة الحداثة – كما ذكرنا – مدارس وتيارات فنية كثيرة ومختلفة، بل بدا بعضها أحياناً نقيضاً للآخر وثورة عنيفة عليه. ولكنها اشتركت جميعاً في هجومها الكاسح المدمر على كل قديم، وفي سعيها الحثيث لتحطيم الواقعية والطبيعية والرومانسية، وهو ما استقر عليه إنتاج العصور السابقة، ولا سيما القرن التاسع عشر.

يقول صاحبا كتاب "الحداثة" : (لقد استخدم هذا المصطلح ليغطي مجموعة من الحركات التي جاءت لتحطيم الواقعية والرومانسية، وكان ديدنها التجريد، حركات مثل : الانطباعية، ما بعد الانطباعية، والتعبيرية، التكعيبية، المستقبلية، الرمزية، التصويرية، الدوامية، الدادائية، السريالية. مع ذلك ليس هناك ما يوحّد هذه الحركات، بل إن بعضها جاء ثورة كاسحة على بعضها الآخر ..)[٩٣].

وقالا في موضع آخر : (إن المسار الذي اتخذته الحداثة هو تدمير كل ما يمت إلى الواقعية بصلة، وهذا ما نجده في الحركات التي تنضوي تحت لواء الحداثة، كالانطباعية، وتختلف هذه الحركات بعضها عن بعض، وبعض هذه الحركات تجميع لحركات أخرى، إلا أن ما يربط هذه الحركات ببعضها هو نظرتها إلى التاريخ والحياة الإنسانية كأمور غير متسلسلة ولا متعاقبة، فالتاريخ بالنسبة إليها ليس أمراً يتطور بصورة منطقية، كل ما يهمها هو الحاضر الملح ..)[٩٤].

كان المفهوم الحضاري للقرن التاسع عشر – متمثلاً في العلم، والعقلانية، والتجربة – هو الأب الحقيقي الذي انحدرت من صلبه الاتجاهات الأدبية والفنية التي ظهرت آنذاك، كالواقعية، والطبيعية، والرومانسية أحياناً، ولكن رؤيا القرن العشرين جاءت لتنسف ذلك كله، قامت على نقيض منه، على أساليب الفكر اللا عقلي، والمعادي للتجربة والعلم، وهذه الرؤيا الحضارية المغايرة هي التي أنسلت الاتجاهات الأدبية والفنية المعاصرة. إن (الحدس، واللا تحدد، وغيرهما من أساليب الفكر اللا عقلي، والمعادي للتجربة والعلم، هي أمهات السريالية، والدادية، والعبثية، والشيئية، وما إليها ..)[٩٥].

إن أدب القرن العشرين يمثل انقطاعاً معرفيًا عن الماضى، واحتجاجاً على ما أصاب العقل الغربى من انهيار، وما حلّ بمدنيات أوروبا من دمار، فى أعقاب حربين عالميتين شرستين. إن ما يوحد مدارس الحداثة – على تنافرها وتنابذها – أنها جاءت بعد ضياع الإيمان بالحقائق المشتركة، والأفكار التقليدية الراسخة، بعد أن تحولت القيم والحقائق المطلقة إلى أمور نسبية لا تحمل أى يقين. (عندما ظهرت فى آفاق العلم معانى اللا تحدد والاحتمال، ظهرت فى الوقت نفسه مرادفاتها الفلسفية من البرجسونية إلى الوجودية، وبدأت فى الظهور مدارس اللا وعى فى علم النفس، وتيار الشعور فى الأدب، إلى المسرح العبثى، أو اللا مسرح، والرواية الجديدة، أو اللا رواية ..)[٩٦].

وأشاع جيمس جويس فى الأدب الإنكليزى (المناخ المأساوى الحاد الذى لوّن نفسية الإنسان الحديث فى الغرب بألوان قاتمة تجسد الدمار. ولم يكن دور جويس إلا دقة الناقوس التى أيقظت الوجدان الإنكليزى على رياح الفناء، فقد كانت هذه الدقة هى العمل الفنى الكبير (يوليسيز) الرواية التى لم تبن وفق الأصول التقليدية للرواية الإنكليزية، ولكنها ثارت على تلك الأصول وفق مفهوم حديث للكون والإنسان والمجتمع. وانعكست هذه الثورة على البناء الروائى فى تفكك أوصال الفرد، وتحلل استمرارية الزمن، وانعدام التفرقة بين الحقيقى واللا حقيقى، وغلبة الجنس على عالم الحلم والواقع سواء بسواء. وتلك هى عناصر الرؤيا (الكونية) الحديثة، التى حلت مكان الرؤيا (الإنسانية) السابقة، فالوجود، ككل، فى مستواه التجريدى المطلق، هو عماد الرؤيا الحديثة، كبديل عن الوجود الاجتماعى أو الإنسانى أو الجزئى الذى كان عماد الرؤيا السابقة. وإذا كانت العتمة والدمار، والتحلل، هى المظاهر المباشرة للرؤيا الحديثة، فهى بلا شك رؤيا سوداء غامضة يلفها الضباب، على النقيض من الرؤيا السابقة التى استهدفت الإنارة الكاملة، أى أن طبيعة الرؤيا الحديثة هى المصدر الحقيقى لما يشكوه البعض من غموض الشعر الحديث ..)[٩٧].

وهكذا أشاعت الحداثة الغربية الغموض، والفوضى، ونسفت المعايير والقيم القديمة جميعها، عاكسة فى ذلك كله رؤية حضارية تمثل مأساة الإنسان الغربى الضائع، المتشكك، الذى فقد إيمانه بكل شىء. وكان بدهيًا أن تغترف هذه المدارس الحديثة – على تعدد مشاربها ومنازعها ومدنها – من ماء الفكر المادى العلمانى فلا تقيم وزناً لحرام، ولا ترعى قيماً ولا أدياناً.

وُصِفَ الدادى بأنه (هو الذى يحيا الإلحاد الاجتماعى، والفكرى، والأخلاقى، وليس الذى يكتب فيه ويؤلف حوله. ومن هنا قيل : إن الدادين جميعاً كانوا يسعون إلى التصرف الشاذ والنابى والملحد، إلى إثارة الشكوك، وإزعاج الآخرين واحتقارهم والتدليل على غبائهم وبهيميتهم ..)(٩٨).

وفى إطار هذه الحملة الإلحادية المدمرة دعت الحداثة إلى : (العلمنة أو الدنيوية، أى نزع التقديس والأسطرة عن سطح العالم والتاريخ، ثم تراجع الألوهة عن وجه الأرض .. والدينامية الهائلة للحداثة تكمن فى أنه لا شىء مقدس بالنسبة لها، لا شىء محرم، حسب تعبير دوميناك. إنها لا تتوقف عند عتبة الجسم، بل تقتحمه لكى تكتشف آلية الجسد وبنيته، لا تتوقف عند عتبة الطبيعة، ولا عند عتبة القصور والكنائس، كل شىء مباح، لا شىء ينجو من دراسة العلم.. وحاولت العلوم - بميادينها وتخصصاتها - تمزيق ستائر هذا المحرم، من علوم الطبيعة إلى علوم الإنسان، من جوف الأرض إلى مجاهيل الذات. أزاح الغرب إنجيله من مكان الصدارة، وابتدأ البحث عن إنجيل التقدم والعقلانية والتطور ..)(٩٩).

وتنظر الحداثة الغربية إلى الإنسان الملتزم ديناً أو مُثُلاً خلقية معينة - على أنه يعيش حالة (استلاب)، سرقت الأديان والتقاليد شخصيته، ولا سبيل إلى فك طوق الاستلاب عنه إلا بتحريره الكامل من كل عرف ومنحه حرية مطلقة يصبح معها مدار الكون ومحوره، وصاحب حق التشريع فيه، لقد (أصبح الإنسان - مع نزع هالة التقديس والألوهة عن الكون ومدبره - أصبح يقع فى مركز الكون، ويشكل مبدأ القيم والغايات، وعندئذٍ ترسخت الحركة الإنسانوية (**Humanisme**)، توقف الإنسان عن الدوران حول المقدس، وحلت مشروعية إنسانية جديدة محل المشروعية الدينية السابقة، ونتج عن ذلك أخلاق جديدة وقوانين جديدة تنطبق على البشر دون استثناء، ودون اعتبار اللون والعرق أو المذهب والدين ..)(١٠٠). أصبح الإنسان - فى زعم أحدهم - : (بفضل العلم والتقنية - سيد الطبيعة ومالكها ..)(١٠١).

ومن الواضح أن الحداثة الغربية لا تؤمن بأى ثابت من الثوابت، وهى تيار يعادى الأديان والقيم والعادات والتقاليد جميعاً، ويعدها قيوداً تسترقّ الإنسان، وتنزع عنه شخصيته؛ ولذلك تدعوه إلى قطع الجسور معها. يقول لامونت موجزاً ما يسميه النزعة

(الإِنسانية) للحداثة : (إِن الإِنسان لا يحيا إِلا حياة واحدة. ولا يحتاج إِلى ضمان أو دعامة من مصادر عالية على الطبيعة. وإِن العالى على الطبيعة الذى يتصور عادة على شكل آلهة سماوية، أو جنات مقيمة، ليس موجوداً على أية حال.. ففلسفة النزعة الإِنسانية تسعى على الدوام إِلى تفكير الناس بأن مقرهم الوحيد هو هذه الحياة الدنيا، فلا جدوى من بحثنا فى غيرها عن السعادة وتحقيق الذات؛ إِذ ليس ثمة مكان غيرها نقصده. ولا بد لنا نحن البشر من أن نجد مصيرنا وأرضنا الموعودة فى عالمنا هذا الذى نعيش فيه، وإِلا فلن نجدهما على الإِطلاق ..)(١٠٢).

فرضت الحداثة نفسها على الأدب الغربى المعاصر، فوسمته بمياسم معينة وقفنا عند بعضها فيما تقدّم، ونشير إِلى بعض آخر فى هذا السياق.

لقد سلخت الحداثة الأدب من الغاية، وجرّدته من الوظيفة، ونأت به عن الواقع مثل نأيها به عن الماضى، ونفّرته من المنطق والعقل والوعى والشعور، وصرفته عن المجتمع وقضاياه ومشكلاته، وزهّدته فى الوضوح، وحبّبت إِليه الإِلغاز والتعمية والرموز والغموض. يقول صاحبا كتاب الحداثة : (تتضمن هذه الكلمة – الحداثة – الآن عدة مضامين، جاء بعضها من بروز ظاهرة علم الجمال الواعى الذى أنتج أدباً غير واقعى، وخالياً من المضامين الإِنسانية، وهو يركز على القضايا الأسلوبية والتقنية والشكلية، هادفاً من وراء ذلك النفوذ إِلى أعماق الحياة. يقول نيتشه : (على الفنان ألا يحابى الواقع) بمعنى أن مهمة الفن تجاوز ما هو تقليدى ومتفق عليه. ويقول فلوبير : (كل ما أريد أن أفعله هو أن أنتج كتاباً جميلاً حول لا شىء، غير مترابط إِلا مع نفسه، وليس مع عوالم خارجية، يفرض نفسه بحكم قوة أسلوبه) إِن تطلع فلوبير إِلى ذلك النوع من الفن الذى لا تربطه أية رابطة بالواقع الإِنسانى المعيش هو التطلع نفسه لمجموعة لا يستهان بها من الفنانين المعاصرين ..)(١٠٣).

وتحدّثا عما أشاعته الحداثة فى الأدب من فوضى وتفكك، فقالا: (إِن هذه الاتجاهات الفنية تتضمن تحطيم كل ما هو إِنسانى، إِنها (هدم تقدمى لكل القيم الإِنسانية التى كانت سائدة فى الأدب الرومانسى والطبيعى) على حد قول (أورتيكا كاسيت) إِنها لا تعيد صياغة الشكل، بل تأخذ الفن إِلى ظلمات الفوضى واليأس. وكما يقول (فرانك كيرمود) وهذا يعنى أن الحداثة لا تأخذ بيد الفن إِلى مواطن الإِبداع، وإِنما إِلى التهلكة،

وباختصار لا توحى النزعة التجريبية بالتكلف والغموض والتجديد فى الفن فحسب، بل توحى أيضاً بالضبابية والغربة والتفكك .. وللحداثة أيضاً القدرة على الإتيان بكل ما هو مدمر، إنها رحلة إلى عوالم فنية مجهولة، لا يمكن أن يكتب لها التوفيق، إنها أيضاً تصور عوالم تكتنفها المخاطر والكوابيس والموت، عوالم اكتشفها (توماس مان)، وإذا عَدَّت الحداثةُ الماضِيَ عبئاً، فالواقع بالنسبة إليها أكثر إيلاماً. هذا الواقع الذى تحيطه اللا جدوائية والفوضى، وتلمسه إليوت فى يوليسيس ..)[١٠٤]. وقال صاحبا الحداثة عنها فى موضع آخر : (إن سبب عدنا الحداثة سمة بارزة من سمات فننا المعاصر يكمن فى كونها خير ما يمثل الفوضى الحضارية والفكرية التى تعمّ حياتنا المعاصرة، والتى جاءت بها الحرب العالمية الأولى .. إنها الفن المتأتى من عدم الاعتراف بالأمور الواقعية التقليدية. إنها الفن الذى ولدته الفوضى اللغوية القائمة على استهجان بعض الظواهر العامة للغة. إنها الفن الذى حول الواقع إلى خيال نسبى. إذن الحداثة هى فن التحديث، فن الابتعاد الصارم عن المجتمع. إنها – كما يعتقد الفنانون التعبيريون – فن اللا فن، الذى يحطم الأطر التقليدية، ويتبنى رغبات الإنسان الفوضوية التى لا يحدها حد ..)[١٠٥].

وتحدث الناقد (ستانلى بيرتشو) عن ثلاث ثورات فنية حملتها الحداثة الشعرية الغربية. وهى الثورة فى تركيب الجملة (Syntax) وحمل لواءها شعراء فرنسا ابتداء من الشاعر الرمزى مالارميه، الذى قيل عنه : إنه (لوى عنق البلاغة الفرنسية) وتردد ذلك فى أشعار الكثيرين منذ مالارميه حتى اليوم، على نحو ضيق أحياناً، أو على نحو موسع لم يحلم به مالارميه نفسه فى أحيان أخرى. فما أكثر ما تغيرت أجزاء الكلام، وما أكثر ما استعملت البوادئ واللواحق، وقلبت الأفعال والضمائر والأحوال والصفات وحروف العطف إلى أسماء.

أما الثورة الثانية فقد تمثلت فى العروض، وترجع كسابقتها إلى الرمزيين الفرنسيين، فمالارميه وبودلير أغرما بقصيدة النثر، ثم خرق رامبو قواعد العروض، وحذا حذوه آخرون، ثم نشر الشاعر جريفان ديواناً عام (١٨٨٩ م) وأعلن فى مقدمته التى كتبها بنفسه صيحته المشهورة : (الشعر حر) ثم مضت ثورة العروض نحو النثر، وشاع مصطلح (الشعر المتجه نحو النثر).

وأما الثورة الثالثة التى جاءت بها الحداثة فكانت فى تحول الشعر إلى عالم الداخل، ورفض العالم على اتساعه، والانسحاب إلى العوالم الخاصة؛ ولأن الشاعر دأب على الكتابة عن الكون الخالص - فى خصوصيته - الذى صنعه بنفسه، فلا مفر من أن تبدو إشاراته وموضوعاته وتجاربه غامضة - إذا لم تكن بلا معنى - بالنسبة لنا نحن الذين نعيش خارج هذا الكون الخاص، حتى إذا حاول القارئ النفاذ إلى داخل هذا الغموض لم يجد أى عون من الشاعر نفسه، فقد أصبح الشاعر يكتب ما يحلو له، دونما أية عناية بمعنى إشاراته.

ثم دخل اللا شعور إلى الشعر الحديث، فأقام فيه قلعة راسخة. وقد لخص الشاعر (جوستاف مورو) أثر اللا شعور فى قوله : (إنى لا أومن بما أراه وإنما أومن بما أحسه، والمزاج الباطنى وحده هو الذى يبدو لى خالداً ومؤكداً بما لا يقبل الشك ..)[١٠٦].

ولخص بعضهم ملامح الحداثة الغربية فى أربعة هى :

١- **الرؤية** : رؤية العالم والحياة، وهى رؤية تتكئ على ضياع الإنسان الحديث فى عصر الآلة.

٢- **التأكيد على الذات** : إن الحداثة هى عالم الداخل ، واللا حداثة عالم الخارج، وذلك نابع من المفهوم الأوربى الذى يفهم الأصالة على أنها ما يجيء من الذات، لا من أماكن تُرَدُّ إلى أصول تاريخية واجتماعية.

٣- **النظرة إلى الزمن** : تقترن الحداثة فى الغرب تاريخيًّا - كما يقول كالنسكو - بفكرة الزمن الأفقى، اللا معاد، والسائر دائماً إلى الأمام.

٤- **الغموض** : يعد الغموض من سمات الحداثة البارزة، والوضوح ليس حديثاً[١٠٧].

والحداثة ترسيخ للاستعلاء الغربى، وهيمنة حضارة الآخر وتفوقها؛ إذ هى تطرح نفسها مشروعاً حضاريًّا عالميًّا، مسقطة من حسبانها جميع أعراف الأمم الأخرى وعاداتها وتقاليدها وأديانها التى يمكن أن تتعارض معها فى كثير أو قليل، مدعية أنها تمثل الإنسان المعاصر فى كل مكان.

يقول مارشال بيرمن : (أن نكون من أبناء الحداثة أو التحديث يعنى أن نجد أنفسنا فى بيئة تعدنا بالمغامرة والقوة والمتعة والنمو، وبالقدرة على تحويل أنفسنا والعالم. كما أنه - فى الوقت نفسه - يحمل تهديداً بتدمير كل ما لدينا، كل ما نعرف، وكل ما نكون.

إن البيئات والتجارب الحداثية تخترق جميع حدود الجغرافيا والأمم، جميع حدود الطبقات والدول، وجميع حدود الأديان والإيديولوجيات. وبهذا المعنى يمكن أن نقول : إن الحداثة توحد البشرية كلها. غير أن هذه الوحدة هى وحدة إشكالية، وحدة تتصف باللا وحدة، فهى تقذف بنا جميعاً فى دوامة التحلل والتجدد، الصراع والتناقض، الغموض والألم الشديد، بصورة أبدية. فأن تكون حديثاً يعنى أن تكون جزءاً من عالم (كل ما هو صلب فيه يتبدد، ويغدو أثيراً) كما يقول ماركس ..)[١٠٨].

وتحدث قوم عن طابع الحداثة العالمى، بل ذهب فريق إلى أنها مرادفة للعالمية[١٠٩]. وأشار بعضهم إلى انهيار المشروعية القديمة، وانبثاق فجر المشروعية الجديدة متمثلة فى الحركة الإنسانية، التى نزعت هالة التقديس والألوهية عن الكون، فصار الإنسان محور الوجود، وحلت (مشروعية إنسانية جديدة محل المشروعية الدينية السابقة، ونتج عن ذلك أخلاق جديدة، وقوانين جديدة تنطبق على البشر دون استثناء، ودون اعتبار اللون والعرق والدين. ألم تطرح الماركسية نفسها بديلاً إنسانيًّا عالميًّا لكل عصور الاضطهاد والاستعباد السالفة، ورسمت الحلم الذى لا يشيب بحق الإنسان فى المساواة والتحقق الذاتى الإنسانى، والانعتاق من الاغتراب ..)[١١٠].

وقد نبه أحد الدارسين العرب على سعى الغرب لفرض حداثته على العالم، ومحاولته الجادة تعميمها ظاهرة كونية شاملة، فقال : (إن الحداثة – بوجهيها المتعارضين – تندرج فى سياقات التحولات التى تعيشها أمريكا وأوروبا من خلال الحضارة والقيم التى تعملان على تعميمها، وجعلها كونية داخل (العالم المقلوب)[١١١].

أبوة الحداثة العربية للحداثة العربية

فى الوقت الذى فرغ فيه الفكر الغربى من التسلى بالحداثة، وراح يبتدع (ما بعد الحداثة) كانت الأولى عندنا تفشو فاشيتها؛ إذ يجمع أهل الذكر منا أنها ترجع إلى خمسينات القرن العشرين، وإن كان ثمة إرهاصات بها مَثَّلَها نَفَرٌ من أدبائنا ومفكرينا الذين عَلُّوا من فكر الغرب، فشكّلت كتاباتهم : (قطعية مع المرجعية الدينية والتراثية : معياراً أو مصدراً وحيداً للحقيقة، وأقامت مرجعين بديلين، هما : العقل والواقع[١١٢].

وراح أدبنا العربى المعاصر منذ بدأت بدعة الشعر الحر يلبس جبة الحداثة الغربية، ويغترف من منابعها المختلفة على غير بصيرة ولا هدى.

ومهما اجتهد قوم عندنا فى رد الحداثة التى تسود أدبنا المعاصر – إبداعاً وتنظيراً – إلى أصول تراثية، فإنه اجتهاد باطل، لا يثبت على التحقيق العلمى، فلم يعرف تراثنا – فى يوم من الأيام – مفهوماً للحداثة على النحو الذى تطرحه اليوم أقلام رادة الحداثة العربية المعاصرة؛ إذ لن يخفى على أحد أنه مفهوم غربى، مُغْترفه من تلك الحداثة الأوروبية التى عرضنا لها، وهو بعيد كل البعد عن أى تراث عربى أو إسلامىّ أصيل، بل هو – كما تعرضه أقلام الكبراء – متنكر لهذا التراث حيناً، أو مُحتفٍ منه بالنماذج الشاذة التى توافق هواه حيناً آخر، أو مسقط عليه إسقاطاتٍ غربية هجينة تقوّله ما لم يقل حيناً ثالثاً.

ويوثّق رأينا فى أبوّة الحداثة الغربية للحداثة الفاشية فى أدبنا اليوم مجموعةُ شهادات للحداثيين أنفسهم – مبدعين ونقاداً – تضع اليد – بلا مواربة – على المصادر الحقيقية التى اغترفت منها الحداثة العربية المعاصرة :

- يقول **محمد برادة** : (الحداثة مفهوم مرتبط أساساً بالحضارة الغربية، وبسياقاتها التاريخية، وما أفرزته تجاربها فى مجالات مختلفة .. إن استبعاد فكرة المقايسة بين الحداثتين لا يعنى استقلال تجربة العصرية وامتداداتها التنظيرية لمفهوم الحداثة فى العالم العربى عن تأثيرات الغرب، ووجود بصماته على المعيش والمفكر فيه؛ ذلك لأن الحديث عن حداثة عربية مشروط – تاريخيًّا – بوجودٍ سابقٍ للحداثة الغربية، وبامتداد قنوات للتواصل بين الثقافتين ..)(١١٣).
- ويقول **غالى شكرى** : (عندما أقول : الشعراء الجدد، وأذكر مفهوم الحداثة عندهم، لا يرد على خاطرى – بطبيعة الحال – كثير من الأسماء الجديدة التى تترنح بين التعبير القديم والمضمون الحديث أو العكس، وإنما أتمثل كبار شعراء الحركة الحديثة، من أمثال : أدونيس، وبدر شاكر السيّاب، وصلاح عبد الصبور، وعبد الوهاب البياتى، وخليل الحاوى، عند هؤلاء سوف نعثر على إليوت، وإزرا باوند، وربما على رواسب من رامبو وفاليرى، وربما على ملامح

من أحدث شعراء العصر فى أوروبا وأمريكا، ولكنا لن نعثر على التراث العربى، إلا فى طبيعة اللغة العربية التى أخذت هى الأخرى فى الانصياع إلى ثورتهم ..)[١١٤].

ويقول فى موضع أخر : (إن المفاضلة بين الشعر التقليدى والشعر الحديث تصبح غير ذات موضوع؛ لأنهما لا يملكان – فى حقيقة الأمر – من عناصر الأرض المشتركة سوى اللغة. كما أن محاولة تبرير الشعر الحديث بميراثنا التاريخى من حركات التجديد فى الشعر العربى هى محاولة غير مجدية، بل أصبحت ضارة إلى حد ما. فالنقد الحديث الذى يود أن يوافق شعراءنا الجدد، عليه أن يلتفت إلى جوهر القصيدة العربية الحديثة إذا أراد أن يكتشف جوهر القصيدة العربية الحديثة ..)[١١٥].

– ويرى **جبرا إبراهيم جبرا** أنه لا مفر من الإقرار بأن (حركة الشعر الحديث متصلة بحركة الفن الحديث فى أوربا – أو قل فى العالم كله – أكثر من أى شىء آخر بلا مواربة) وأنه (من العبث أن نستشهد بالقدامى، ونستند فى أحكامنا إلى سوابق لن نجدها فى كتب الأدب التى وضعت قبل بضعة قرون)[١١٦].

– وقال **جبرا** فى موضع آخر : (إن اللا حداثة هى عالم الخارج، وإن الحداثة هى النقيض، أى أنها تجسيد لعالم الداخل؛ ولذلك كان طبيعيًّا أن يكون فرويد ويونج منطلقيها الأساسيين ..)[١١٧].

– ويقول **أنطوان أبو زيد** : (يؤثر كثيرون عدم الكتابة إلا انعكاساً كليًّا لمرآة الحداثة الغربية. وإذ نعترف بأن الغرب اليوم يقدم لنا غالبية عناصر الحداثة الأدبية والشعرية، فإن الانقياد والامحاء الكلى أمام نماذجه يحرمانا من تكوين ثقافتنا الشعرية الخاصة ..)[١١٨].

– ويأخذ **حسين مروة** على أبرز ممثلى الشعر الحديث – صلاح عبد الصبور وأدونيس، وخليل الحاوى، والبياتى– ما يلاحظه فى شعرهم من اتجاه نحو الانفصام – وربما الانفصام التام – عن ينابيعه الأصيلة فى حياتنا العربية، وعن الشرايين التى تمنحه الحياة والحركة فى أرضنا ..)[١١٩].

– ويقول **بلند الحيدرى** : (انقرض الديناصور؛ لأن الأغذية الأرضية لم تكن كافية لإعاشة هذا الحيوان الضخم. ونحن نواجه أزمة مشابهة؛ لأننا نقتات على التجارب الأوربية بشكل غير مستوعب .. وقد مهد أدونيس لهذا الاغتراب، فصار المرء لا يعرف ماذا يريد الشاعر أن يقول ..)[١٢٠].

وهكذا تبدو الحداثة الغربية أباً حقيقيًّا للحداثة المتفشية اليوم فى أدبنا العربى المعاصر. كما تؤكد ذلك أقوال هؤلاء النفر، وأقوال كثيرين من غيرهم[١٢١] أمسكنا عن إيرادها حذر إطالة أكثر. وسيجلّى هذه الحقيقة بشكل واضح الكلام القادم الذى نتحدث فيه عن تجليات الحداثة الغربية – فى مختلف صورها واتجاهاتها – فى تيار الشعر العربى المعاصر، وسنضع اليد من خلال المقارنة بين الحداثتين على منابع الثانية الحقيقية، وعلى زيف ادعاء طائفة من أفرادها أنها بنت التراث العربى الإسلامى، وأنها انحدرت من صلبه انحدار الولد من أبويه، فالتراث العربى الإسلامى منها براء.

٣- الحداثة العربية المعاصرة : حقيقتها، وبعض قضاياها

فشت فى أدبنا العربى المعاصر – منذ منتصف هذا القرن – فاشية الحداثة، وصدر عنها – إبداعاً وتنظيراً – كثير من الأدباء والنقاد العرب، على اختلاف مشاربهم الفكرية والسياسية والاجتماعية، ومثّل غرق أدبنا المعاصر فى موج هذه النزعة الغربية المدمرة وجهاً آخر من وجوه الانبهار بالغرب، والشلل التام أمام أفكاره ومعتقداته التى تخالف أفكارنا ومعتقداتنا كل المخالفة.

وهذا القسم دراسة للحداثة الغربية المعاصرة التى أخذت عن الفكر الغربى كل شىء تقريباً، فتجلت فيها – على نحو لا تخطئه العين – ملامح حداثته، فإذا هى نسخة منه، بل قد يغلو القوم عندنا فى بعض الأفكار أكثر مما يغلو فيها أولئك، ويتحمسون للدفاع عن الدار أكثر من حماسة أصحابها أنفسهم.

وأذكر ثانية أن هذا البحث يعرض للحداثة العربية كما تتجلّى فى أفكار أبرز رادتها، الذين يحتلون أماكن الصدارة فى أدبنا المعاصر، ويقال : إنهم الأعلام فيها، والذين لا تُذكر الحداثة إلا مقترنة بهم، ولا سيما فيما هو ذائع مشهور من النماذج والأسماء،

وإذا اعترض معترض بأن هنالك حداثة أخرى، صورتها أكثر أصالة وصدقاً من هذه؛ أقررنا بذلك، ولكننا ذكّرنا – في الوقت ذاته – أن صوتها واهن ضعيف، لا يكاد يسمع به عامة الناس، وأما صخب الأولى وضجيجها الإعلاميان – بسبب امتلاكها ناصية المنابر الثقافية المؤثرة – فهما المهيمنان على خطوات الأدب العربي الحديث ودروب توجيهه، وإذا أطلق هذا المصطلح لم يكد جمهور المتلقين يعرف غيرها.

ملامح الحداثة العربية المعاصرة

ما الحداثة كما فهمها القوم عندنا ؟ ما ملامحها وسماتها ؟ ما صفات الإنتاج الفنى الذى يوسم بهذا الميسم ؟ وعلى أى نحو ينحو الأديب الذى يسمى (حديثاً) أو (حداثيًّا) كما يحلو لبعضهم أن يدعوه ؟ وهل اختلفت المفاهيم التى دعا إليها أبرز الرادة عندنا عما ردّدته الحداثة الغربية من قبل حتى ننفى عن حداثتنا وصمة التبعية للفكر الغربى ؟ .

وإذا كان هذا المصطلح – فى زعم بعضهم – عسير التحديد، مضطرباً، قلقاً، مفتوحاً، تتلون دلالته باستمرار[١٢٢]، فإن ثمة ملامح عامة تشكل الحداثة، ولا يلقى المتأمل عنتاً فى تلمسها فى الأعمال الحديثة، بل لا يحمل الإنتاج الأدبى شرف الانتساب إلى هذا التيار ما لم يقبس منها أقباساً. ومن أبرز هذه الملامح :

الحداثة عقيدة فكرية

إن الحداثة العربية المعاصرة ليست مذهباً أدبيًّا، أو اتجاهاً فنيًّا، أو مصطلحاً من مصطلحات النقد واللغة، أو نزعة تتعلق بالجدة والتطور واستخدام أشكال طريفة فى الأدب والنقد تخالف عن المألوف، وتخرج على القديم المعهود، كما يوحى بذلك اسمها، ولكنها أبعد من ذلك كله، وأوغل فى الدلالة، لقد فهمت عندنا – على الطريقة الغربية تماماً – نظام حياة، ومنهجاً فكريًّا، وصياغة جديدة للكون والإنسان والحياة، تخالف جميع ما تقدم من أعراف وأخلاق وأديان وفنون.

تقول خالدة سعيد : (الحداثة وضعية فكرية لا تنفصل عن ظهور الأفكار والنزعات التاريخية التطورية، وتقدم المناهج التحليلية التجريبية، وهى تتبلور فى اتجاه تعريف جديد للإنسان عبر تحديد لعلاقته بالكون. إنها إعادة نظر فى المراجع والأدوات والقيم والمعايير. وهذا بالضبط – على وجه التحديد – هو معنى الشعارات التى أطلقها بعض رواد الشعر الحديث فى الخمسينات من قبيل (رؤية جديدة) أو إعادة خلق العالم ..)[١٢٣].

وتقول عنها مـرة أخـرى : (إعـادة نظـر تطمـح إلى بلـوغ تعريـف جديـد للإنسـان وتحديد جديد لعلاقته بالكون، وفهمه لهذه العلاقة. وسبيل المحدثين إلى ذلك إعادة النظـر فـى أدوات المعرفة، وفى القيم والمعايير، لكن قبل ذلك فى المراجع التى اكتسـبت القداسـة بـدءاً من أشكال السلطة السياسية والدينية، وما يتصل بها من قيم وتقاليد، إلى الطقوس والتقـاليد المرتبطة بالأسرة والعرض والمرأة والطبقة، والمواصفـات الأخلاقيـة والمفهومـات .. وهـذا مـا شكّل المادة الأساس لفنون القصة العربية بأشكالها، من رواية وقصة قصيرة وسـيرة ذاتيـة بـل مسرحية، منذ جبران وطه حسين حتى اليوم، ولا يمكن فهـم الشـعارات التـى أطلقهـا بعـض رواد الحداثة فى الخمسينات، وظلت غامضة يومذاك، من قبيل (رؤية جدية) أو (إعادة خلق العالم) أو (الحداثة تجربة حضارية) بعيداً عن هذا السياق ..)[١٢٤]. ويصفها غالى شكرى بأنها (منطلق جديد لرؤية العالم)[١٢٥] ويقول عنها يوسف الخال : (موقف كيانى من الحيـاة)[١٢٦]. ويصفها باحث آخر بقوله : (مصطلح الحداثة يتعدى نطاق الأدب والنقد؛ ليشـير إلى صيغـة فى الحيـاة، وفـهم للحـضارة والتطـور يعـارض صيغـة التقليد ..)[١٢٧].

الحداثــة ثــورة كاسحــة

والنظـام المعـرفى الذى تسعى الحداثة إلى إنشائه نظام جديد، لا يعترف بشـىء ممـا سبقه، بل يقوم على تدمير كل قديم، والثورة على كل موروث، وإذا كانت الحداثة الغربيـة - كما عرّفها مارشال بيرمن - (تحمل تدمير كلّ ما لدينا، كل ما نعرف) فلن تكون حداثتنا المستوردة أقل حماسة للثورة التدميرية، وها هى ذى الساقة المنساقة عندنـا تمضـى علـى درب التصور الغربى نفسه، فتفهم الحداثة ثورة وتدمـيراً كاسـحين، فيبشـر أدونيـس مثـلاً بإنسـان متمرد :

يغير اللحمة والسداة والتكوين
كأنه يدخل من جديد، فى سفر النشأة والتكوين[١٢٨].

ويقول عنها غالى شـكرى : (الحداثـة الحقيقـة ثـورة فـى المجتمـع، والفكـر، والفـن. والمبدع الحديث هو إنسان ثورى؛ لأنه يدرك أن الحداثة تجربة ورؤية متناقضتـان مـع الـذوق السائد، والوجدان السائد، والعقلية السائدة ..)[١٢٩].

ويتحدث كمال أبو ديب بشكل أصرح وأوضح عن الثورة الكاسحة التى حملتها موجة الحداثة، ويتجاهر بالفخر بما أحدثته فى ثقافتنا العربية من تدمير قائلاً : (الحداثة ليست انقطاعاً نسبيًّا فقط، بل هى أعنف شرخ يضرب الثقافة العربية فى تاريخها الطويل، ليس فى هذه الثقافة فى أية مرحلة من مراحلها ما يعادل هذا الانشراخ المعرفى، والروحى، والشعورى، الذى يكاد يكون انبتاتاً عن الجذر، لا يبقى فيه من رابط سوى اللغة بأكثر دلالاتها أولية، أى بكونها قاموساً مشتركاً للتواصل ..)[١٣٠].

ولا تقف هذه الدعوة التدميرية عند حدّ، فكما طالت قيمَ الأمة، وثوابتها، وعقيدتها، وذوقها الأدبى، فسخرت من ذلك كله، وشكّكت فيه، ودعت إلى الثورة عليه، طالت لغتنا العربية، التى هى وعاء فكرنا، ورمز شخصيتنا، فدعت إلى نسف قواعدها، وتدمير بنيتها الداخلية، وشجعت العاميات. وإذا كان أبو ديب أشار فى النص السابق إلى أنه لم يبق فى النصوص الحديثة من صلة مع التراث العربى سوى اللغة بأكثر دلالاتها أولية، فإنه ما يلبث أن يدعو إلى بتر هذه الصلة الواهية قائلاً : (تكون الحداثة – بين ما تكونه – تدميراً من الداخل، تدميراً للقواعدية فيها، ومحاولة لإعادتها إلى بناها اللا قاعدية، اللا متشكلة، ويتم ذلك فى الحداثة عن طريق تدمير بنية الجملة الدالة بما هى نسق واضح من القواعد المنفذة، وتحويل الجملة إلى سلسلة من الإمكانات والتداخلات. ذلك هو ما فعله جويس على وجه الدقة، وما يفعله أدونيس فى (هذا هو اسمى) أين تبدأ الجملة، وأين تنتهى؟ ما العلاقات التركيبية بين مكونات الجملة؟ بل ما المكونات نفسها؟ بل ما الجملة؟ هنا تصبح الجملة هيولى قابلة للتشكل فى أكثر من شكل، أى تصبح لا متشكلة ..)[١٣١].

الحداثــة قطيعــة

ولتحقيق هذه الثورة الجذرية الكاسحة لا يفتأ أصحاب الحداثة العربية يرددون الدعوة إلى (القطيعة) و (الانقطاع) و (الخروج) و (المغايرة) وغير ذلك من ألفاظ التمرد على التراث، والثورة على المرجعية الثقافية والدينية والفكرية واللغوية وغير ذلك مما يمت إلى الماضى بصلة. وإذا كان الغربيون يقولون : (حركة التحديث تهدف إلى قطع الصلة بالماضى ..)[١٣٢] فلا بد أن يدخل المنساقون عندنا جُحر الضب وراءهم، فيدعو أحدهم إلى حداثة تمثّل : (قطيعة مع الشعر السابق، مع فهمه، ومع غاياته، ومع وظيفته، ومع مستويات أدائه ..)[١٣٣].

ويصوّرها آخر بأنها (رفض للواقعية وللعقلانية وللأشكال الفنية المتوارثة، هي – إذن – حالة انقطاع معرفي أبستمولوجي مع المقابل، لم يشهده تراثنا النقدي المعرفي منذ القرن الثامن الميلادي ..)(١٣٤).

ويصور غالي شكري احتذاء الحداثة العربية نظيرتها الغربية، وصدورها مثلها عن تصور واحد في مقدار الخروج والانقطاع الذي تدعوان إليه، فيقول : (إن الحداثة في الشعر العربي والأوربي – على السواء – ليست عنصراً تراثيًّا كاللغة والأوزان والصور والموضوعات وما إليها من التقاليد الأدبية التي تدخل في باب (موروث الشعر) وإنما هي مفهوم جديد للشعر يغاير كافة المفاهيم التي عرفها التراث، يغايرها مجتمعة لا فرادى ..)(١٣٥).

ويقول أبو ديب عن هذا الانقطاع : (الحداثة انقطاع معرفي، ذلك أن مصادرها المعرفية لا تكمن في المصادر المعرفية للتراث، في كتب ابن خلدون الأربعة، أو في اللغة المؤسساتية، والفكر الديني، وكون الله مركز الوجود .. الحداثة انقطاع ..)(١٣٦).

وعلى الوتر نفسه يعزف جابر عصفور، فيتحدث عن جذرية المغايرة قائلاً : (الحداثة في الشعر ليست مجرد مغايرة في بعض العناصر الشكلية أو المضمونية، بل هي مغايرة شاملة تتجاوز بعضية العناصر إلى كلية العلاقات التي تحتويها، فتصبح إحداثاً شاملاً، ينطوي – بالضرورة – على رؤيا عالم جذرية ..)(١٣٧).

ويصوّر باحث آخر عمق الصدع الذي أحدثه مفهوم الشعر الحديث في الثقافة العربية الإسلامية؛ إذ شكّل (قطيعة بنيوية عن مفهوم "الخطابة" الذي أنتجته نظرية (عمود الشعر) وقد أوصل مفهوم حركة الشعر الحديث (الرؤيا) الصدام بين القديم والجديد إلى أقصاه، ووضع لأول مرة في تاريخ الثقافة العربية جداراً فاصلاً ما بينهما، فظهر وكأن الآلية المعرفية الفقهية القياسية التي قامت عليها الثقافة العربية تتفكك، وتتحلل، وتنهدم(١٣٨).

وكلما حقق الشاعر العربي المعاصر شوطاً أبعد في الانسلاخ من التراث الغربي الإسلامي كان أعرق في الحداثة، وفي ضوء هذا الفهم يتحدث غالي شكري عن تيارات الشعر الغربي الحديث، فيراها أربعة، ويطلق عليها تسميات هي بالشعارات السياسية أشبه منها بالمصطلحات الأدبية، وهي تيار (السلفيين الجدد) وتيار (الرومانسيين الاشتراكيين)

وتيار (التجاوز والتخطى) و(التيار الثورى القائد للحركة الحديثة فى تجديد الشعر) ويرى أن التيار الأول قد ارتبط بحركة القومية العربية ووحدة التفعيلة؛ لذلك لم يمكّنه هذان القيدان : الالتزام القومى، ووحدة التفعيلة من النهوض بالحركة الوليدة إلى آفاق أكثر رحابة وعمقاً، وذلك أن ارتباط هؤلاء – ويمثل لهم بنازك الملائكة، وأحمد عبد المعطى حجازى – بالتراث أشبه ما يكون بالارتباط العقائدى، ارتباط جعلهم يرفضون (التحرر الحقيقى، والثورة الحقيقة. لقد ظلّ شبح التراث جاثماً فوق ملكاتهم الخالقة : سواء عن طريق اللغة، أو الفكر، أو الشعور. التراث عند هذا الفريق يتحول إلى تيار دافق لا شعورى يملى على الشاعر – وهو منوّم فيما يشبه الغيبوبة الصوفية – ملامح التكوين الحضارى المختلف عن عصرنا، متمسكاً بأهداب القشرة القومية المختلطة – عند بعضهم – بالدين(١٣٩).

وأما أبناء (التجاوز والتخطى) الذين هم أرسخ قدماً فى الحداثة فهم أولئك الذين عبروا (أسوار حضارتنا بقصد الذوبان فى أعلى مستوى حضارى بلغه العالم المعاصر، هروباً من مرحلة التخلف المرير التى نجتازها نحن. أولئك يرفضون التراث والمطلق والشكل والرؤية الفكرية، بغير مساومة ولا تجزىء ولا تردد. إنهم يتصلون بالرؤية الحديثة فى الشعر بغير مواكبة لواقعهم الخاص، وإنما بالانصهار فى بوتقة الإنسان الحديث وحضارته المتبلورة فى أوروبا. هؤلاء تمردوا حياتيًّا أولاً على كافة أشكال المطلق، من مقدسات التراث إلى مقدسات الواقع الراهن؛ ولذلك جاء تمردهم الشعرى مطابقاً لتمردهم الواقعى، فأقبلوا يحطمون الصياغة الخليلية : قديمها وجديدها، ويمزقون الارتباط العقائدى بالتراث؛ لتتحرر ذواتهم أولاً – وهى مصدر كل شعر – من أى قيد موهوم. رفضوا القشرة القومية والمحتوى الاجتماعى للثورة .. وكان إحساسهم العميق بضرورة تجاوزهم مرحلتنا الحضارية المتخلفة وتخطيها إلى أعتاب حضارة الإنسان فى الغرب؛ لذلك، أيضاً، ارتبطوا مصيريًّا بالتراث الغربى فى الشعر خاصة، فى أحدث منجزاته : الرؤيا الشعرية. إن من بين هذا التيار قلة نادرة من المثقفين ثقافة جادة فى بلادنا، كتوفيق صايغ، وجبرا إبراهيم جبرا(١٤٠).

ولا يهمنا فى هذا المقام مناقشة ذلك التقسيم العشوائى (الشعارى) للشعراء العرب المعاصرين، وإنما يهمنا تلمس التوجه الفكرى الذى ينطوى عليه، فالذى يؤخر مثل

نازك الملائكة وأحمد عبد المعطى حجازى وغيرهما، ويجعلهم ينتهون إلى (خاتمة أسيفة .. هى التحجّر والجمود واحتلال جانب المحافظين)[141] هو إمساكهم من التراث الفكرى والفنى واللغوى لهذه الأمة بأَثَارَة، ولو خرجوا إلى القطيعة التامة لكانت هم الحظوة.

ويطبق أصحاب الحداثة هذا المعيار فى الحكم على الناقد؛ إذ يبدو تميّزه مرتهناً بمقدار حماسته للأشكال الفنية التى تحقق هذه القطيعة، وهذا ما عبّر عنه غالى شكرى، فحكم على طه حسين الذى قال : (ليس على شبابنا بأس أن يتحرروا من قيود الوزن والقافية) بأنه أكثر تقدماً من مندور الذى كان يقول : (إن الشعر لا يمكن أن يتخلص من الوزن، أى من الموسيقى .. وإلا أصبح نثراً ..)[142].

الحداثة والتراث

ويقود الكلام إلى رَصْدِ موقف الحداثة المعاصرة من التراث العربى الإسلامى، والتلبث عند هذه المسألة يطول وتنشعب فيه الطرق، ولكن هذا الرصد يسجل الآن ثلاثة مواقف من التراث :

١ - **موقف رافض**، يتنكر لهذا التراث، ويحاول ما استطاع الانسلاخ منه، وهو يراه متخلّفاً منحطًّا، لا يصلح شىء منه لهذا العصر. وقد مَثَّلَه يوسف الخال وأغلب أعضاء (مجلة شعر) اللبنانية التى أنشأها هذه التوجه، ففروا من التراث العربى، وارتموا فى أحضان التراثين : الغربى المعاصر، والمتوسطى القديم الذى سبق الحضارة العربية الإسلامية، وعدّوا كلاً منهما مصدر الإلهام الحقيقى، معلنين انتهاء الدور الحضارى العربى وسقوطه وتخلفه، وبدت حداثة الغرب الليبرالى هاجس هذا الفريق، فقد عدّ الخال حداثته عالمية إنسانية، وأمعن فى تنكره لهوية هذه الأمة الثقافية؛ إذ ردّ العقل العربى إلى أصول إغريقية، ملغياً حضارة أمة كاملة.

وقد مرّ معنا قبل قليل كيف أشاد غالى شكرى بشعراء هذا الاتجاه، وسمّاهم أبناء مدرسة (التجاوز والتخطى) الذين رفضوا التراث بغير مساومة ولا تردد، وارتبطوا مصيريًّا بالتراث الغربى.

وقد دفع هذا الانسلاخ الفاضح الذى دعا إليه الخال ورفقاؤه واحداً مثل أدونيس - وهو منهم - إلى أن يكتب إلى يوسف الخال قائلاً له : أنت ترى الحياة العربية

منذ سقوط بغداد بين يدى هولاكو تحولت إلى سقوط مستمر (وتتخذ من هذه الظاهرة دليلاً على سقوط العرب، وتعلن انفصالك واقفاً على ضفة ثانية. أما أنا فأتخذ منه على العكس دليلاً على نهوض العرب، وأعلن ارتباطى الكيانى بهم : وجوداً ومصيراً ..)[١٤٣].

ولكن أدونيس الذى يعاتب الخال على انفصاله عن تراث هذه الأمة، ويدّعى أنه مرتبط بالعرب : وجوداً ومصيراً، هو نفسه الذى أشاد بالرصافى الذى أعلن ما يشبه هذا الانفصال، وشكّك فى تراث العرب، وأكّد - كما وصفه أدونيس - على ضرورة ترك التفاخر والتغنى بأمجاد الماضى، فهذه الأمجاد تحققت فى عصر لم يعد لنا؛ وهى لذلك لم تعد تفيدنا شيئاً فى حياتنا. والخطوة الأولى - إذن - هى الانفصال عن هذا الماضى، مهما كان عظيماً، والارتباط بالحاضر ارتباطاً وثيقاً ... وهو - فى هذا الصدد - يصف التاريخ بالضلال والكذب متسائلاً : إذا كنا نرتاب بأمر الناس الذين نعايشهم فكيف يحق لنا أن نثق بأخبار الذين ماتوا منذ قرون؟[١٤٤].

كما أن أدونيس هذا هو القائل عن تراث أمتنا : (ما يسميه التقليديون آفاقاً نسميه قيوداً، ما يدعونه حقيقة ندعوه خطئًا، ما يرونه مثالاً نراه انهياراً وتخلفاً. يبشرون بمجتمع القطيع، بمجتمع النسخ، يبشرون بالإنسان المحدد، المصنوع، المتشابه، الحيوان - الإنسان، الذى يُرعى، ويُهيأ، ويربّى، ويُدجّن، ويوضع طوق فى عنقه. إن عالمنا ليبدو من خلال المفاهيم التقليدية عالم زرائب ومستشفيات ومصحات[١٤٥].

وهذا الأدونيس - الذى يدعى ارتباطه بالعرب - هو الذى كتب إلى صديقه أنسى الحاج معلناً أنه مثله على درب القطيعة مع الماضى : لسنا من الماضى ..اللا ماضى هو سرنا، الإنسان عندنا ملجوم بالماضى، نعلمه أن يكسر اللجام ويجمح، نعلمه أنه ليس حزمة من الأفكار والمصنفات والأوقات، يسمونها تراثاً، وأن له وجوداً مشخَّصاً تاريخيًّا .. وحين يخطر للسادة الإرثيين أن يسألونا باستنكار وريبة : ماذا تريدون إذن ؟ ما هدفكم ؟ لن نتردد أن نجيبهم بفرح ويقين : ما نريده، ما نهدف إليه شيء آخر، أيها السادة إننا نتخطى ما كنتموه وما ورثتموه، نهدمه أيضاً، لكن بِلَوْعَةٍ، فنحن هدامون ..)[١٤٦].

ولم تَخْفَ آراء أدونيس – في السخرية من التراث العربي، والدعوة العلنية أو الضمنية إلى الانقطاع عنه – على بعض المستشرقين أنفسهم، فلاحظ سبندر – عندما استمع إلى بحثه الذى ألقاه فى مؤتمر روما (١٩٦١ م) بعنوان : (الشعر العربى ومشكلة التجديد) – ثورة الرجل العنيفة على التراث، ودعوته إلى تحطيم القوالب الشعرية الموروثة، ونبّه على منابعها الغربية، فقال فى التعليق على كلامه : (إن ما لفت نظره هو النزعة الثورية التى يحمل لواءها أدونيس ويدعو بوساطتها إلى تحطيم التقاليد الشعرية الموروثة. وهذه الثورة تقترب بروحها من النزعة الحديثة فى الشعر الفرنسى، ثورة رامبو على التقاليد الشعرية، ثورته على الوزن الإسكندرى الذى كبّل الشعر الفرنسى .. لا شك أن أدونيس متأثر إلى حد بعيد بالمدارس النقدية الفرنسية الحديثة[١٤٧].

ولاحظ الشيء نفسه المستشرق الإيطالى مورينو، فقال فى تعليقه : (أعلن أدونيس القطيعة التامة بين الماضى والحاضر[١٤٨] وأيده المستشرق الإيطالى الآخر مينغانتى، وانتهى فى تعليقه إلى أن أدونيس لا ينطلق من رؤية تراثية للشعر بل ينطلق مفهومه الجديد للشعر من (الحركة الشعرية الحديثة فى الغرب على اختلاف مدارسها)[١٤٩].

وعلى العموم، عرفت الحداثة العربية المعاصرة أصواتاً كثيرة رفضت التراث العربى الإسلامى، وتنكرت له، وأعلنت موقفاً معادياً، فلويس عوض يصدر مقدمة ديوانه (بلوتولاند وقصائد أخرى) بعنوان (حطموا عمود الشعر) ويعلن موت الشعر العربى القديم، ويدعو إلى سلخ جلود الآباء، ويشجع العامية المصرية، ويكتب بها بعض قصائد هذا الديوان، على أمل أن تحل محل الفصحى، فينتهى الأمر بعد قرن أو قرنين بترجمة القرآن إلى اللغة المصرية كما ترجم الإنجيل من اللغة اللاتينية إلى اللغات الأوروبية الحديثة، ويفتخر بأنه – على طريقة فرلين الذى قال : أمسك البلاغة واكسر عنقها – هشّم هو الآخر عنق البلاغة العربية، بعد أن تتلمذ على هويتمان وإليوت وغيرهما، وابتعد – على الرغم من نشأته فى جو : (رمى القضاء بعينىْ جؤذر أسداً) – عن العربية، فلم يقرأ حرفاً واحداً بها بين سن العشرين والثانية والثلاثين إلا عناوين الأخبار فى الصحف السيارة[١٥٠].

٢ - **والموقف الآخر** هو (التخير والانتقاء) وفى هذا السياق سلطت الأضواء الباهرة على شخصيات معينة، وهى التى مثّلت الثورة، والتمرد، والشذوذ، والشك، والمجون، والزندقة، والخروج على المألوف، والاستهانة بأعراف المجتمع وقيمه، وغير ذلك من الأفكار التى تروّج لها حداثة اليوم، وتشكل رؤيتها الفكرية المعاصرة كما رأينا. إنها تنتقى النماذج التى تعتقد - حقًّا أو باطلاً - أنها امتداد لصوتها، وتنفى جميع ما يخالفها، وقد عبّرت مجلة (أدب) شقيقة مجلة (شعر) فى تبنى الحداثة والدفاع عنها فى افتتاحية عددها الأول - عن هذا المنزع فى الانتقاء بشكل صريح فكتبت تقول : (إننا العالم الآخر، وإذ نعترف بأحد من ماضينا فإنما لأنه معنا ..)[١٥١].

وعبّر أدونيس عن المحك الذى يضربون عليه شخصيات الرجال وأفكارهم حتى تكون فى موضع الحظوة عندهم بقوله : (إن الماضى الثقافى لا نلتمسه فى الغزالى، وأحمد شوقى وأمثالهما، وإنما نلتمسه فى امرئ القيس، وأبى نواس، وأبى تمام، والشريف الرضى، والمتنبى، وأبى العلاء المعرى، والحلاج، والرازى، وابن الراوندى، وشبلى الشميل، وفرح أنطون، ومئات العقول الخلاقة الأخرى فى تراثنا العربى، التى غيّرت، ورفضت، وتمردت على الأليف والموروث والعادى والتقليدى، والتى خلقت وجددت وأضافت. ولسوف نكمل ما بدأه هؤلاء، فنشك، ونرفض ونغيّر - إذا استطعنا - إيقاعات الخليل، ونثور، ونهدم، ونعلن الفوضى ..)[١٥٢].

وعلى المحك الأدونيسى نفسه يضرب جابر عصفور طائفة من شعراء العصر العباسى، من أمثال : بشار، وصالح بن عبد القدوس، وأبى نواس، وأبى تمام، فينوّه بمنزلتهم الرفيعة؛ لأن هؤلاء قدموا تصورات متميزة، مخالفة للمألوف (تبدأ بالإنسان، وتشمل العالم، وتمتد لتنسحب على مفهوم الألوهية من حيث صلته بالإنسان والعالم؛ ولذلك رُمِىَ غير واحد منهم بالزندقة، فسجن البعض، وقتل البعض الآخر. كما رمى غير واحد منهم بالشعوبية .. واتهام عدد غير هيّن من المحدثين بهاتين التهمتين المتداخلتين، يعنى طرحهم لتصورات مخالفة، ومواقف مضادة، لما استقر عليه مفهوم العقيدة، ومفهوم الإنسان، والرغبة فى تغيير الشكل، أو معارضة التصورات القائمة[١٥٣].

ومن النماذج (الرفيعة) التى يصطفيها أدونيس – لأنه يراها مركز الإشعاع المضيء فى تراثنا العربى الإسلامى – تلك (الحركات الثورية ضد النظام القائم، بدءاً من الخوارج، وانتهاء بثورة الزنج، مروراً بالقرامطة، والحركات الثورية المتطرفة .. والاعتزال، والعقلانية الإلحادية .. والصوفية على الأخص(١٥٤).

ولسوف يمر معنا – بعد قليل – عند الكلام على موقف الحداثة من الدين، بعضُ النماذج التراثية التى استحسنها القوم، واحتفوا بها، وعدّوها محطات إشعاع وحيوية، وهى التى مثلت كسراً للقيم والشرائع، أو صدرت عن نبع المعصية والحرام، أو صوّرت شكًّا فى الثوابت واليقينيات، أو زعزعة للتصورات الموروثة السائدة، أو ما شاكل ذلك من النغمات الشاذة الأثيرة عند القوم.

ومن عجب أن ينعت عز الدين إسماعيل أمثال هذه الأفكار والمواقف بأن (لها صفة الديمومة فى هذا التراث) وأن يثنى على الشعراء المعاصرين لاحتفائهم بها(١٥٥)

وأما إحسان عباس فقد نبّه على الجوانب السلبية التى يطيل واحد مثل أدونيس الوقوف عندها، فقال : (وأما أدونيس فإنه يطيل الوقوف عند الجوانب السلبية فى تاريخنا، حتى لتبدو لهجته رفضاً كليًّا لا علاقة كبيرة بينه وبين ذلك الصوت الذى يتجه نحو الاعتدال .. ومن أمثلة ذلك قوله فى قصيدته المنثورة، مرثية الأيام الحاضرة : (فى أية جداول بحرية نغسل تاريخنا المضمخ بمسك العوانس والأرامل، من الحج الملوث بعرق الدراويش، حيث تنخطف السراويل، ويحبل الصوف بالمعجزة، وتحظى بربيعها جرادة الروح(١٥٦).

وعلى العموم، إن قال قائل : إن شعراء الحداثة لم يهملوا التراث، ولم يتنكّبوا جادته، بل تخيروا منه، بدا الكلام صحيحاً فى ضوء معايير التخير والانتقاء التى تحدثنا عنها.

٣ – **وللحداثة من التراث العربى الإسلامى** موقف ثالث قد يكون أضل وأخدع من الموقفين السابقين، وهو توجيه النصوص فى ضوء تصورات إيديولوجية معاصرة، أو تحميلها أكثر مما تتحمل، أو تقويلها ما لم تقل. ويبدو أن الحداثة المعاصرة أرادت أن تحقق غرضين :

أحدهما : تشويه صورة بعض الشخصيات التراثية، بإظهارها على خلاف حقيقتها، أو المبالغة والغلو فى تصوير مواقفها وآرائها؛ للإيحاء بوجود أنصار من التراث.

ثانيهما : الإيهام بأن الحداثة الحالية هى بنت التراث ، وليست هجيناً لقيطاً لا يمت إلينا بصلة.

ويبدو أن جبرا إبراهيم جبرا آثر الصدق عندما أخذ على أدونيس فى مؤتمر روما – الذى أشرنا إليه – هذا التمحّل فى التماس الصلات الوهمية بين الحداثة المعاصرة وحداثة العصر العباسى؛ إذ التجديد عنده لا يحتاج إلى مسوّغ تاريخى، قال : (كنت أفضّل لو أن أدونيس لم يبدأ فى بحثه من الناحية التاريخية؛ شهادة على ضرورة تمرد الشعر الحديث. فدروس التجديد لن تحتاج إلى سابقة تاريخية تبررها .. لتكن حركة التجديد هذه هى السابقة لكل حركة تجديد فى المستقبل)[١٥٧].

وإليك نماذج يسيرة من إسقاطات الحداثيين المعاصرين على التراث، وتوجيههم له توجيهات ضالة لا تتفق مع ظروفه ولا مع جوه التاريخى.

- يقسم أدونيس – فى إسقاط شيوعى واضح – الثقافة العربية القديمة إلى ثقافتين : ثقافة السطح، وثقافة العمق، ويربط الأولى بالسلطة، والثانية – التى تعنى الإبداع المتميز – بالفئات الفقيرة. يقول : (دائماً كان فى المجتمع العربى صراع بين ثقافة السطح وثقافة العمق. ثقافة الاستهلاك، وثقافة الإبداع. ثقافة المتاجرة، وثقافة المغامرة. الأولى تجمع وتكدس، وتعتبر الأشياء لذاتها وبذاتها، والثانية تفجّر وتغيّر .. وقد ارتبطت الأولى دائماً بالطبقات المسيطرة ومؤسساتها، وارتبطت الثانية دائماً بالطبقات الفقيرة المحرومة)[١٥٨].

- ويلوى جابر عصفور عنق كلام أبى تمام

فنفسَك قطُّ أصلحْها ودعنى من قديم أبِ

- الذى يعبر عن حكمة معروفة عند العرب، وهى أن يفتخر الإنسان بعمله هو لا بماضى آبائه – مسقطاً عليه من تصور الحداثة المعاصرة، ما يجعله معبّراً عن تنكر لـ (سطوة الماضى الذى يأخذ صورة الأب الطاغية)[١٥٩].

- ولا يصور مجون أبى نواس وعبثه فى خمرياته فى الإطار الصحيح، بل يُظهر التضخيم الحداثى ذلك فى هذه الصورة العجيبة، فإذا الرجل – كما يقول إدوار الخراط – محدث لا (لمجرد أنه هدم نظام الشعر العمودى .. بل هو حديث؛ لأنه كان متمرداً على مستوى أعمق؛ لأنه اعتنق نوعاً من الثّمل بالحسية، نوعاً من صوفية السكر، أو الخمر التى تتخطى الكأس المتعينة إلى كأس أخرى كأنها إلهية لا يمكن أن تفرغ أبداً ..)(١٦٠).
- وتشوّه صورة أبى تمام كذلك، ويوجّه تجديده فى غير وجهه، فإذا هذا الشاعر العظيم الذى تكمن عظمته فى تجديد مبدع لم ينتهك أعراف اللغة، ولا خرج على المنظومة المعرفية العربية – كما ترسمه ريشة الافتراء الحداثى على يدى أبى ديب – متمرد، رافض لكل سلطة أو معيار، ولكنه (لم يحقق رفضه للسلطة على صعيد الممارسة العملية السلوكية فى العالم، بل تجلّى تركيزه على رفض سلطة اللغة وتركيبها الموروث فى أبهى صوره، فى بنية اللغة المجازية التى طورها، فى النسيج الداخلى للنص، الذى أصبح مجلى انصباب طاقته العنيفة وتفجيرها. صار الشعر هو المفتضّ، واللغة هى العذراء التى تستباح، والاستعارة أداة اختراق عالم اللغة السلطوى المألوف(١٦١).

الحداثة علمانية وتنكر للدّين

تقوم الحداثة العربية الذائعة – فى جانبيها النظرى والتطبيقى، وفى كثير من النماذج الإبداعية التى بين أيدينا – على فكر مادى علمانى، وعلى تصورات تخالف الأديان والشرائع، وتنتبذ الصدور عن قيمها التى تعدها متخلفة رجعية. ولا غرو فى ذلك ؛ فالحداثة الغربية التى يتتلمذ القوم عندنا على يديها سليلة هذه التصورات. يقول حداثى : (منذ أعلن الفيلسوف نيتشه موت الله، وخروج فرويد بتحليله النفسى الذى خربش مداركنا، هذا إذا تجاوزنا ديالكتيك ماركس، وماديته التاريخية، ورأس ماله، مروراً بنظرية دارون فى أصل الأنواع، وانتهاء بنسبية أينشتاين، داهم الأوروبين هوس اسمه الحداثة(١٦٢).

ومضى أبناء جلدتنا الحداثيون على إثرهم، فقال عبد الرحمن منيف مدركاً معنى الحداثة : (أول معنى من معانى الحداثة : الجديد فى مواجهة القديم .. وعلمانية فى الفكر والسلوك؛ لأن مركز الثقل أخذ ينتقل من السماء إلى الأرض - كما يقولون - خلال تلك الفترة ..)(١٦٣).

وذكر غالى شكرى أن الحداثة تتخذ من الغرب إطاراً مرجعيًّا لها، ثم مضى يتحدث عن منابعها المختلفة من هذا الإطار. وهى : (اليسار الذى استقطب السياب، والبياتى، والحيدرى، وشوقى بغدادى، وعبد الرحمن الشرقاوى، والليبرالية التى استقطبت أنسى الحاج، وجبرا إبراهيم جبرا، ومحمد الماغوط، وشوقى أبو شقرا، وتوفيق صايغ، وصلاح عبد الصبور، ومحمد عفيفى مطر ..)(١٦٤).

وتتحدث خالدة سعيد عن ارتداد هذه الينابيع جميعها إلى (العلمنة) التى هى البعد الرئيس للحداثة العربية، فتقول : (تبدو العلمنة - كمبدأ - بعداً من أبعاد الحداثة، دون أن يعنى ذلك صيغة محددة بعينها. وفى إطار الحداثة علينا أن نقرأ المفكرين العلمانيين، القوميين منهم والماركسيين، وقد أسهم هؤلاء المفكرون - بدورهم - فى إذكاء تيارات الحداثة العربية وتعميقها. فالفكر القومى : السورى أو العربى، نشط فى إطار سؤال الهوية الخاصة، وطرح مسألة الأصالة من حيث هى ديناميكية الأنا التاريخية، واعتبر الفكر السورى القومى الاجتماعى الأرض بعداً صميميًّا من أبعاد الأنا، وجاءت الواقعية - على اختلاف اتجاهاتها، وبتأثير الفكر الماركسى غالباً - إنجازاً كبيراً)(١٦٥).

ولابد لحداثة تغترف من هذه المنابع، وتعدّها الحق الذى لا مرية فيه، أن تصطدم بالأديان السماوية، وأن تراها عائقاً فى وجه انطلاقتها المتمردة، فنشب العداء بينهما. راحت كتابات للحداثيين - لا حصر لها : تنظيرية وإبداعية - تحتقر الدين، وتسخر من قيمه، كأن يقول أحدهم مثلاً : (هى حداثة وريثة لكل معطيات الدين والسحر والفلسفة، وهى قطيعة مع الشعر السابق، إنها روح الإنسان التى تعيش بتوتر، وبخير وسلام، لكن دون آلهة ومطبات طبيعية لا معنى لها)(١٦٦).

وينكر حداثى آخر أن يكون لنا - نحن العربان - حداثة ونحن ما زلنا نؤمن بالعفاريت والجان والملائكة(١٦٧).

ويخلص حداثى آخر إلى أن (المجتمع العربى هو فى أشد الحاجة إلى العقل حتى يخلصه من عبودية الوحى ورسالته البالية)[١٦٨]

وفى سياق الثورة على الأديان، والسخرية من الكتب السماوية، لا يمل أصحاب الحداثة من تكرار أن الإنسان هو الذى ينبغى أن يكون مصدر التشريع لا الله، وأنه صاحب الحق فى وضع القيم والمعايير، والمؤهل لذلك؛ لأن كل قيمة تأتى من خارجه تشكل قيداً ثقيلاً يغلّ حريته. تقول خالدة سعيد متباهية : الحداثة العربية (تتميز باعتبارها الإنسان مركزاً وغاية، ومحوراً للمعنى، ومصدراً للقيم، وبأنه المؤهل للقبض على مصيره، والمخوّل تفسير العالم ..)[١٦٩].

وتردد فى موضع آخر من كلام : نيتشه الذى جعل الإنسان محور العالم؛ إذ نقل الغيب إليه. وماركس الذى نقل الميتافيزيقا إلى المجتمع. وفرويد الذى رأى غيباً جديداً وقدراً جديداً فى باطن الوعى الإنسانى. ثم تعتصر من زلال هذا الكلام (المنزل) أنه (فى الحداثة العربية لم يعد الإنسان مكاناً أى محلاً للأوامر والنواهى، أو قوانين القوى الخارجة عنه، بل قطباً آخر يقابل هذه القوى. كما تكشف عن ذلك قصيدة أدونيس (أمس، المكان، الآن)[١٧٠].

ويتحدث أدونيس عن النزعة التى ينبغى أن نأخذ بها (بحيث يصبح الإنسان هو مركز الكون لا الله .. وهذا المفهوم للإنسانية هو فى أساس الفكر الحضارى فى العالم الراهن، وهو أساساً البعد العميق فى النهضة الأوروبية، وأظن أن فى الإبداعات العربية اليوم ما يشير إلى هذا البعد ..)[١٧١].

ويتحدث محمد جمال باروت عن النظام المعرفى الذى تنطلق منه الحداثة العربية – كما يراها الخال – وعن مفهوم العلمنة التى تشكل العمود الفقرى فى هذا النظام، فإذا هى – على هذا الجلاء – (انعطاف من الإله إلى الإنسان، ومن مملكة الرب إلى مملكة الإنسان. وبذلك لم يعد الإنسان يرى العالم نتاج (نظام إلهى أبدى) بل وجد نفسه أمام نظام من صنع يديه لا استئناف لأحكامه إلى سلطة عليا؛ إذ إن العصر الحديث عصر علمانى، بدأ حين وعى الإنسان قدرته، وأخذ يعرب عن وجهة نظره الفردية المستقلة إلى : نفسه والله والكون .. وبذلك يصبح الإنسان مصدر القيم لا الآلهة – على حد تعبير أدونيس. ومن هنا يخوض الإنسان (صراعاً روحياً مع الفراغ) إذ يؤدى المجتمع الحديث إلى (التبعثر

والتمرد والرفض والحيرة والقلق وما إلى ذلك مما يطبع عصرنا الحاضر) ومن هنا يحل الشعر مكان الدين، ويصبح (ميتافيزيقيا) المجتمع الحديث، حيث يلعب الشاعر (دور الآلهة التى اختفت) على حد تعبير خالدة سعيد (يزيح كابوس الآلهة والنظام) (١٧٢).

وينهض حكم الحداثة على النص وصاحبه على هذا المعيار، فبقدر ما يحقق كل منهما من كسر لقيم الشرائع السماوية، وانتباذ ما تقوله الأديان؛ تكون حظوته فى عالم الحداثة. ومرّ معنا - قبلُ - أن هذا كان من معايير القوم فى تخيرهم من التراث، وفى الإشادة بنماذج معينة فيه، وهم على الدرب نفسه عند اصطفاء الأدب المعاصر، والحكم على مبدعيه.

تتحدث خالدة سعيد عن بدايات الحداثة العربية المعاصرة، وتمنح جبران، وطه حسين، وعلى عبد الرزاق، شرف ريادتها؛ وذلك لأن ريادتهم (لا تقوم على مجرد الانشقاق، بل على كونهم قد ارتكزوا فى انشقاقهم على مصدر عقلى أو ذاتى، وأقاموا معايير جديدة منقطعين - طه حسين وجبران بالأخص - عن المرجعية القديمة)(١٧٣). وراح طه حسين، وعلى عبد الرزاق : (يخوضان معركة زعزعة النموذج بإسقاط صفة (الأصلية) فيه، ورده إلى حدود الموروث التاريخى ..)(١٧٤) وأما جبران فإن موطن التميز فيه أنه لم يجعل الإنسان الأعلى متديناً، مستمسكاً بأهداب الفضيلة مثلاً، بل (جعل جبران إنسانه الأعلى يتمثل فى (المجنون) و (السابق)، وجعل (خليل الكافر) يبنى مجتمعه الفاضل، أو مجتمع الإيمان الحق. ولم يكن فقط يهدم معايير وتصورات، ويبشر بأخلاقيات تقوم على الحرية والعفوية، بل كان يهدم الصورة القديمة التى تتوسطها الثوابت وتحكمها، ليجعل الإنسان مركزاً ومصدراً للمعايير بدل أن يكون خاضعاً لمعايير سابقة. وعندما أعاد كتابة الإنجيل فى (يسوع ابن الإنسان) ليقدم المسيح كإنسان صاعد أو مجاوز لنفسه، مقابل يسوع ابن الإله، لم يكن يعارض المؤسسة الكنسية وحدها، بل كان يعارض تصوراً عامًّا سائداً لوضعية الإنسان فى الكون، ويعلن القطيعة مع المرجعية الدينية. كان يعيد لهذا الإنسان صلاحية وضع المعايير، وكسر الشرائع، وكشف الحقائق. وهو القائل : لا يكسر الشرائع البشرية إلا اثنان : المجنون، والعبقرى. وكلاهما أقرب الناس إلى قلب الله ..)(١٧٥).

وعلى معيار التنكّر للنبوات والشرائع، يُعرض الرصافى كذلك، فإذا الرجل هجّام ولوج فى هذا الضرب من الفكر الذى يرضى الحداثة، فيسبغ أدونيس عليه بركاته؛ إذ تتجلى عبقريته فى أن (الأديان بالنسبة إليه ليست موحاة، وإنما هى وضع قام به أشخاص أذكياء. وإذ ينكر الوحى ينكر بالضرورة النبوة، وينكر وجود الأنبياء. والنتيجة الطبيعية لإنكار الدين – وحياً ونبوة – هى إنكار التعاليم أو المعتقدات التى جاء بها .. لذلك لا يؤمن بفكرة الحشر أو البعث .. ويرفض فكرة الثواب والعقاب ..)[١٧٦].

وتقول خالدة سعيد فى تسويغ الإشادة بأنسى الحاج : إن ديوان (لن) لأنسى الحاج قد أسهم فى تجريح المقدس، ورفع لواء العصيان البشرى، وإقامة لغة التجديف ..)[١٧٧].

ويتحدث أبو ديب عما يسميه مكونات بنيوية للحداثة، فإذا : (الحداثة هى ظاهرة اللا قداسة. النص الدينى نص مغلق. النص المقدس فى جميع الثقافات التى نعرفها نص قديم، فليس هناك من نص مقدس حديث. يبدو أن ثمة تعارضاً بين القداسة والحداثة. ارتبطت فى الثقافات البشرية شهوة الاكتشاف باقتراف الخطيئة، بالخروج على السلطة، بالشهوة الجنسية. اقتراف الخطيئة يشكل مكوناً بنيويًّا للحداثة فى مراحل تاريخية مختلفة. الخطيئة رمز التجدد وانفجار الحياة، والقدرة على قهر الموت، وابتعاث الحيوية) [١٧٨] وغير ذلك من التصورات التى تشكل تحدياً خطابيًّا فاضحاً لجميع الشرائع السماوية والأديان، وتروج – بشكل سافر فجّ – للإلحاد والخطيئة. ثم يضرب طائفة من شعراء العصر العباسى على هذه (المكونات البنيوية) فيشيد بها؛ لأنها – فى زعم الإسقاط الحداثى – تتساوق معها.

يقول مثلاً عن أبى نواس وأبى الهندى : (إن اقتراف الخطيئة يشكل مكوناً بنيويًّا للحداثة فى مراحل تاريخية مختلفة. ولا شك أنه كان فى الجوهر من تجربة شاعرين كأبى الهندى، وأبى نواس)[١٧٩].

وعن هذه (المكونات البنيوية) للحداثة : ارتكاب الحرام، والخطيئة، والسخرية بالأديان .. لا الجدة، ولا الابتكار، ولا التألق الفنى – يصدر القوم فى الحكم على الكاتب ومنحه جواز مرور إلى عالم الفن الرفيع.

يقول أدونيس عن أبى نواس : (شاعر الخطيئة؛ لأنه شاعر الحرية، فحيث تنغلق أبواب الحرية تصبح الخطيئة مقدسة. بل إن النواسى يأنف أن يقنع إلا بالحرام ولذيذه .. فالخطيئة - بالنسبة إليه، فى إطار الحياة التى كان يحياها - ضرورة كيانية؛ لأنها رمز الحرية، رمز التمرد والخلاص ..)[١٨٠].

ويقول عنه فى موضع آخر : (يؤكد أبو نواس فصل الشعر عن الأخلاق والدين، رافضاً حلول عصره، معلناً أخلاقاً جديدة هى أخلاق الفعل الحر، والنظر الحر : أخلاق الخطيئة .. إنه الإنسان الذى لا يواجه الله بدين الجماعة، وإنما يواجهه بدينه هو، ببراءته هو، وخطيئته هو. ولعله - من هذه الناحية - أكمل نموذج للحداثة فى موروثنا الشعرى ..)[١٨١].

ويقول عن ديك الجن : (هو كذلك شاعر الخطيئة، شاعر الآن واللحظة، يؤمن بالحب الجديد، لا الماضى. والبعث عنده خرافة. إنه يؤمن بنار اللحظة. وفى سبيل ذلك يوطن نفسه - قاصداً مختاراً - على دخوله نار الأبدية ..)[١٨٢].

وها هو ذا حداثى حريص على مصلحة أمته يقول - فى موطن الإشادة بآيات شيطانية لسلمان رشدى، وانتقاص جميع من نقدوه وتجهيلهم : (حين أمعن النظر فى النتائج البعيدة المتضمنة فى مواقع رشدى الأدبية، وانتقاداته السياسية، وسخريته الاجتماعية، ومعارضته الدينية، أستنتج أن العالم الإسلامى بحاجة اليوم إلى حداثة العقل والعلم والتقدم والثورة بدلاً من أصالة الدين والشرع والتراث والرجعة ..)[١٨٣].

ومثلما يدعو صاحب النص السابق أمته إلى أن تستبدل بأصالة الدين والشرع حداثة العقل والعلم، فى إيهام ماكر بأن الدين والعلم متناقضان، يدعو أدونيس الأديب العربى أن يتخذ رامبو - الذى سخر من نبى الله المسيح عليه السلام - مثلاً يُحتذى؛ ليصل إلى قمة الإبداع.

يقول : (كلنا يعرف من هو المسيح. ولعلنا نعرف جميعاً كيف خاطبه رامبو : (يسوع، يا لصًّا أزليًّا يسلب البشر نشاطهم) حين تصل جرأة الإبداع العربى إلى هذا المستوى، أى حين تزول كل رقابة، يبدأ الأدب العربى سيرته الخالقة، المغيّرة، البادئة، المعيدة ..)[١٨٤].

وقد آتت جهود أدونيس وأمثاله أكلهـا، فتجـرأ الحداثيـون علـى كـل شـيء، علـى الذات الإلهية، والأنبياء، والأديان، والشرائع السماوية. ومضى الشعر الحديث يـروّج لمئـات الأفكار الإلحادية المرضية : كالتمرد على الكون، والوجود، والألوهية، والأعراف. والدعوة إلى عبثية الحياة، ولا معقولية الموت، والضياع فى عالم لا يحسّ فيه بالانتماء، ومجهولية الهوية، والغربة، والتشرد، والقلق، والسأم، والتمزق، والخوف من المجهول الغامض، والضرب علـى غير هدى فى حيـاة لا هـدف لهـا، وفـى عالم معادٍ لا تلمح فيه إلا الشر والكراهية والبغضاء على نحو ما ذكرنا فيما تقدم.

الغمـــــوض

هو من ملامح الحداثة العربية المعاصرة التى ورثتها عـن نظيرتهـا الغربيـة، ولا سـيما تلـك المـدارس الـتى عـادت الـواقـع، وتنكـرت للعقـل والمنطــق والشـعور، كالرمزيـة، والدادائية، والسريالية، وغيرها.

وقد نبتت نابتة الغموض فى أدبنا المعاصر، وأصبح سمة كبرى مـن سمـات النصـوص الحديثة، ومضى فرسان الحداثة يهوّنـون مـن شـأن الاتصـال بـالمتلقى، ويسـفّهون الوضـوح، وينظرون إليه على أنه تخلف فى الذوق، ورجعة فى الفكر، قـال أحدهـم : (الغمـوض يكـاد يكون سمة النصوص الباقية، لا الزائلة ..)[١٨٥].

وقال جبرا إبراهيم جبرا : الوضوح المطلق ليس حداثيًّا. وإنما الحديث هو الذى يعى أن ليس ثمة شـيء واضـح، منجـز أو بسيـط. والشاعر الذى يحدد المفاهيم بوضوح وبساطة – فى نظـر الحـداثـى – يقوم بعملية إغلاقية لإمكانية التفسير والإيحاء والإشعاع. علـى نحـو ما نرى لدى شوقى، وحافظ، والزهاوى، والرصافى[١٨٦].

وأضحى من السخف أن يسأل سائل عن معنى هذا النص أو ذاك، أو عـن الرسـالة التى يقدمها، والتجربة التى يريد عرضهـا. إن عشـرات المقـولات سـتوقفه عنـد حـده لكـى يكفّ عن ارتكاب هــذه الحماقـة. ككـلام أدونيـس : (ليـس مـن الضـرورى لكـى نسـتمتع بالشعر أن ندرك معناه إدراكاً شاملاً، بل لعل مثل هذا الإدراك يفقدنا هــذه المتعـة. ذلـك أن الغموض هو قوام الرغبة بالمعرفـة؛ ولذلـك هـو قـوام الشـعر..)[١٨٧] وإن (القـارئ الحقيقـى كالشاعر الحقيقى لا يعنى بموضوع القصيدة، وإنما يعنى بحضورها أمامـه كشـكل تعبـيرى .. وعليه أن يتوقف عن طرح السؤال القديم : ما معنى هذه القصيدة؟ ومـا موضوعهـا ؟ لكـى يسأل السؤال الجديد : ماذا تطرح علىّ من الأسئلة؟ ماذا تفتح علىّ من آفاق ؟)[١٨٨].

وصارت القصيدة – على رأى أحدهم – كالنهر (والنهر كالقصيدة، يلبس الأقنعة. والنهر كالقصيدة يمكننا أن نتحدث عن دلالته حتى أبعد حدود الكلام، ولكن ما معنى النهر ؟ النهر يكون ولا يعنى ..)[١٨٩].

وغزا الغموض الأدب العربى الحديث عامة، والشعر منه خاصة، وأصبح مفخرة يتباهى بها القوم.

قال محمود درويش :

لن تفهمونى دون معجزة
لأن لغاتكم مفهومة
إن الوضوح جريمة[١٩٠]

وقال فى موضع آخر من قصيدة عنوانها (طوبى لشىء لم يصل) :

طوبى لشىء غامض
طوبى لشىء لم يصل[١٩١]

وإذا كان العموض حقًّا من طبيعة الشعر، فإنه ذلك الغموض الإيجابى، الذى ينبع من عمق الفكرة وجدتها، أو من حرارة التجربة وفرادتها، أو بكارة اللغة وتميزها، أو ثراء الدلالات وغناها. وهو الغموض الذى عُرفت ضروب منه فى شعرنا العربى الأصيل قديماً وحديثاً، وأشاد به بعض نقادنا القدماء، كأبى إسحاق الصابى (ت : ٣٧٤ هـ) الذى قال فى معرض التفريق بين الشعر والنثر : (وأفخر الشعر ما غمض فلم يعطك غرضه إلا بعد مماطلة منه ..)[١٩٢] والذى أشار إليه الجرجانى عندما ذكر أن القارئ يأنس ويفرح إذا استطاع بعد جهد أن يحصل على معنى يستحق هذا الجهد الذى بذله، وإلا كان (كالغائص فى البحر يحتمل المشقة العظيمة، ويخاطر بالروح، ثم يخرج بالخرز ..)[١٩٣].

فالغموض الإيجابى من طبيعة الشعر، وهو لا يتنافى مع الوضوح أصلاً؛ لأن القراءة المتأنية الواعية تبدّده. وقد لخص بعضهم سمات الغموض البناء، فرأى أنها : راجعة إلى المدلول لا إلى الدال، وأنه يتبدد بمفعول القراءة، ولا سيما بتعدد القراءات. وأنه تتعذر ترجمة الكلام الذى يكون قوامه الغموض مع الوفاء بمختلف معانيه، وأنه لا يحطم المنطق ولا اللغة فى قواعدها، ولا تقاليد النظم فيما عرف منها، وألا يجتمع مع غموض سلبى فى نص واحد ..)[١٩٤].

ولكن غموض الحداثة – فى غالبية النماذج التى أفرزتها – هو من النوع السلبى؛ إذ يتحول الكلام إلى ألغاز وأحاج، وإلى حذلقات لفظية، ومهارات لغوية، لا يستشف القارئ – غير العادى – من ورائها شيئاً وإن اجتهد فى الطلب. وهذا بلند الحيدرى – أحد رواد الحداثة – يقول : (الشعر العربى عرف الغموض، ولكن ليس الغموض الذى يقول به الحداثيون اليوم .. هذا الغموض الذى نراه اليوم غموض تافه، هذيان، نفخ على زجاج بارد ..)[195].

وقام – بسبب هذا الغموض المقيت الذى فشت فاشيته – جدار صفيق بين الشعر الحديث والمتلقى العربى، جدار من العتمة والضباب، فعمّت الشكوى منه وطمّت. ولكن أصحاب الحداثة مضوا يحمّلون القارئ العربى مسئولية العجز عن فهم إنتاجهم، فالجماهير العربية عند أدونيس لا تفهم هذا الشعر الحديث؛ لأنها أمية، وغير ثورية[196]، وهو يفتخر بأن من سمات هذا الحديث ذلك التنافر بين الشاعر والقارئ[197].

ولتسوّغ الحداثة عجزها عن الوصول إلى المتلقى العربى – أو لإيمانها الفعلى بغباء هذا المتلقى وعدم ثوريته – مضت تستهين به، وتحتقر ذوقه الفنى، حتى بلغ الأمر أن قال قائل منهم : (لسنا طالبى حداثة، وإنما نحن حديثيون؛ لهذا لا يمكننا التراجع أو التساهل، أو المساومة. الغموض ؟ فليكن. وليكن الهذيان والجنون ..)[198].

وراح الشاعر الحديث – بتعبير أحد الدارسين – يتعالى على المتلقى وينفيه (من معادلة العمل الفنى؛ ليصير النتاج الشعرى نتاجاً فى ذاته ولذاته. لا وجود للآخر. الأنا وحدها هى الموجودة. هى العالم ..)[199].

وبدا هذا التعالى وهذا النفى مقصودين، معموداً إليهما عمداً؛ إذ راح بعض الحداثيين (يتطيرون من أى تواصل، حدث أو يحدث، بين الشعر والقراء والقضية، ويريدون لهذا التواصل – شبه المقطوع – أن لا يعود أبداً؛ حفاظاً على نقاء الشعر وصفائه ونظافته، أى عدم تلوثه بما يجرى على الأرض.. فلكى نظل فى الشعر–كما يقول جاك الأسود– لا مفرّ للشاعر، ولشعره تحديداً، أن يظل خارج العلاقات الاجتماعية، خارج الصراع، وبدون موقف ..)[200].

على أن انعدام التواصل بين الشعر الحديث والمتلقى العربى، الذى يحتج أصحاب الحداثة بقزامته وجهله، لم تقتصر على المتلقى العادى، بل عمّت المتخصصين والأدباء، وبعض رادة الحداثة أنفسهم. واستمع إلى أستاذ جامعى لامع، وناقد مرموق لا يُغمط علمه وأثره، وهو الدكتور عبد القادر القط يقول : (أعتقد أن التيار الجديد الذى يطلقون عليه مصطلح (الحداثة) سينحسر؛ ذلك أن الشعراء سيدركون أن صلتهم بالمتلقى توشك أن تنقطع تمامًا ..)[٢٠١].

واستمع كذلك إلى الشاعر بلند الحيدرى – وهو من كبار شعراء هذا التيار – يقول عن أدونيس : (أنا لا أفهم أدونيس، وهو أقرب أصدقائى، وأصدق أصدقائى. أعرف كل دخائل حياة أدونيس، لكن ما عدت أفهم قصيدته. يجب أن نجد العلاقة التى تؤكد عدم الانفصال ما بين المتلقى والمبدع ..) ثم يقول عنه : (يعتز بأن الآخر لا يفهمها – قصيدته – ويلتذ بأن هذا الآخر ربما جاهل، أو قاصر عن استيعاب تجربته ..)[٢٠٢].

وهكذا قطع الغموض المقيت – الذى دعت إليه الحداثة – الأدب عن أداء رسالته؛ إذ تحول إلى طلاسم، بل آل – على حد تعبير أحد الحداثيين أنفسهم – (إلى هلوسات لا تعرف لها رأساً من ذيل، ولا ذيلاً من رأس؛ لأنها بكل بساطة لا ذيل لها ولا رأس)[٢٠٣].

وانقطع التواصل بينه وبين المتلقى العربى، عاشق الشعر الأول؛ إذ راح الشاعر الحديث يكتب لنفسه، لا لأداء رسالة، أو التعبير عن قضية ؛ إذ (لا وظيفة للإبداع إلا الإبداع)[٢٠٤] كما يقول أدونيس، والقصيدة (ليس لها هاجس سوى وجودها الذاتى)[٢٠٥] كما يقول جابر عصفور، والأدب (عملية إبداع جمالى من منشئه، وهو عملية تذوق جمالى من المتلقى، وهدفه ليس نفعيًّا بل جماليًّا)[٢٠٦] كما يقول عبد الله الغذامى.

ونُفى المتلقى من الحسبان، ونُسب إلى العجز والجهل والأمية، مهما كان موقعه الثقافى؛ ناقداً، أو أستاذاً جامعيًّا، أو أديباً، أو شاعراً حديثاً. فهؤلاء جميعاً جهلة أقزام؛ ما عجزوا عن الولوج إلى عالم الشاعر.

النفـرة مـن المعاييـــر

إن الحداثة التى مارست جميع ذلك الهدم الذى تحدثنا عنه، فلم تُبْقِ على أَثَارَة من ماض أو حاضر لم تقدّم البديل، ولم تشتر بالبناء القديم بناء جديداً، ذا ملامح وأصول، بناء تتعرفه وتتفحصه بمعايير ومقاييس يضعها بنفسه فتقبل أو ترفض، على بصيرة ورشاد.

ولكن الحداثة هدم لا بنـاء، هـدم فـى القيـم والعـادات والأديـان، هـدم فـى الـتراث واللغـة والأعراف الفنية جميعاً، هدم فى الماضى والحاضر من غير تحديد لملامح المستقبل، هدم للهدم. جاء فى بيان "مجلة شعر" اللبنانية : (الشاعر وحش يقف ضد كل شىء، ويهـدم حتـى نفسـه عندما يجد ذلك ضروريًّا. إن حلم القصيدة فى كل العصور هو حلم التجاوز، وترسيخ ديـن جديد لا يفرض تعاليم جديدة ..)(٢٠٧).

ويقول أبو ديب : (الحداثـة – إذن – هـى أرض الضيـاع، تيه دون علامـات، تيـه جسَّده أدونيس فى خلق مهيار الذى لا أسلاف له، وفى خطواته جذوره ..)(٢٠٨).

ولا تؤمن الحداثة العربية المعاصرة أن المعايير ضوابط للأنشطة المختلفة، وعـاصم لهـا من العبث والفوضى اللذين يحسنهما كل أحد، بل هى – على سنن الحداثة الغربيـة كذلـك – تنفر من الضوابط والأنظمة، بل هى – كمـا يقـول جابر عصفـور – : (تتمـرد علـى هـذه المعايير)(٢٠٩) وترفض التشكل؛ لأن التشكل يحيلها إلى طقس، كمـا يقـول أبـو ديـب (٢١٠)، وهى (الرفض، والبحث، والتجاوز باستمرار)(٢١١) كما يقول عبد الرحمن منيف.

وكل معيار عند الحداثة قيد، وهى متفلتـة مـن كـل قيـد، متحـررة مـن كـل نظـام، تنطوى دائماً – كما يقول إدوار الخراط – على نوع من الهدم المستمر فى الزمـن، دون أن تتحول إلى بنية ثابتة، تنطوى على سـؤال مفتـوح لا تـأتى السـنوات بإجابة عنـه .. تتحـدى النظـم الـراسخـة فـى كـل العـصور، لا لإقـامـة نظـام قيمـى جديد، بل بحثاً عن نظـام قيمـى – شكلى ومضمونى معاً – مقذوف به دائماً فى المستقبل .. ويفلت مـن التقنـين باسـتمرار؛ لأنه دائماً موضع شك، ودائماً موضع سـؤال، ودائمـاً متنـاقـض فـى داخـله، ومتنـاقـض مـع إطـاره الاجتماعى، ودائماً قابل للمراجعة بلا انتهاء إلى حل قطعىّ ..)(٢١٢).

وأثنى غالى شكرى على رفض طائفة من شعراء الحداثـة الانصيـاع لأى ضـابط فـى الكتابة بقوله : (ثورة توفيق صايغ، وأنسى الحاج، ومحمد الماغوط، وجبرا إبراهيم جبرا، هـى الخروج على هذا المطلق السرمدى، فلم تعد هنـاك شـروط موسـيقية مسـبقة، على الشـاعر مراعاتها أثناء كتابة القصيدة ..) ثم قـال عـن تـوفيـق صايـغ : (كـان يعـرف أن ثـورة الشعر الحديث بلا حدود، فهى ليست تمرداً على أغراض الشعر القديـم .. وليسـت تجاوزاً لمرحلة البيت الواحد المكتفى بذاته .. وإنمـا هـى ثـورة عـلى القـالبيـة فـى الفكـر والتعبير، سواء كانت هذه القالبية هى عمود الخليل، أو التفعيلة الواحدة، أو .. أو ..)(٢١٣).

ولا شك أن رفض الحداثة للمعايير الضابطة يتفق مع رفضها الذى عرفناه للثوابت والمسلمات، مهما كان مصدرها، فهما وجهان لقضية واحدة؛ فالإيمان بثابت معين يعنى الفَيْء إلى معيار ما؛ ولذلك تحقق الحداثة هذا الانسجام عن طريق رفض الثوابت، وعدم الإيمان بيقينيات، وتَعُدُّ تاريخها الحقيقى تاريخ زعزعة المقدس، وزرع الريب فى هذه الثوابت واليقينيات ..)(٢١٤).

ولقد جنى رفض الحداثة للمعايير على الشعر العربى جناية كبرى؛ إذ جرّ عليه هذه الفوضى التى تنخر فى جنبيه يوماً بعد يوم، وهذا العبثَ والاستهتار اللذين يجريان فى عروقه؛ إذ أصبح فى غيبة المعايير الضابطة، والقوانين المميّزة العاصمة، مطية ذلولاً لا تتأبى على راكب، ولا تُقنط أحداً فى وصال. اختلط الحابل بالنابل، واستوى الرأس مع الذنب، ولم يعد يتميز شاعر من شويعر أو شعرور، ولا متكلم من هازٍ، وجرد ذلك الناقد من أدوات الحكم ومقاييسه، فلم يعد يدرى على أى أساس يتعامل مع النص، وبدا كلّ كلام يقوله ضرباً من الظن، لا ينهض على أية قاعدة من علم أو موضوعية. وقد فطن ناقد فرنسى – فى تعليقه على بحث أدونيس فى مؤتمر روما – إلى مكمن الخطر فى رفض أدونيس وأمثاله للمعايير، فقال : (أود أن ألفت نظر أدونيس إلى نقطة هامة بنظرى، وهى مكمن خطر للشعر الحديث الذى يرفض كل القيود، فإلى أى أسس يستند النقد فى هذه الحالة ..)(٢١٥).

واستمع إلى محمود درويش يشكو حال الشعر العربى الحديث قائلاً : (هو شعر تجريبى حتى الآن .. ليست له ضوابط، وليس هناك نقد حقيقى يواكب هذه الحركة، فالحركة (سائبة) بدون ضوابط .. ونحن نرى ظاهرة عامة فى الشعر العربى الحديث : الركاكة، ومصدرها – فعلاً – هو سهولة النشر، وعدم وجود ضوابط، واختلاط الحابل بالنابل..)(٢١٦).

خاتمة

وخلاصة القول : إن الحداثة العربية المعاصرة فى الأدب، كما ترسمها ريشة أولئك النفر الذين استُشهد بآرائهم، وهى الحداثة الفاشية المهيمنة على أدبنا من خمسينات القرن العشرين إلى اليوم، قد بدت – من خلال أقلام هؤلاء المشهورين ذائعى الصيت – أبعد من نزعة فى الأدب والفن، أو تعبيراً عن الأشكال الجديدة من شعر حر، أو مرسل، أو منثور، أو ما شاكل ذلك. إنها تطرح نفسها رؤية فكرية للعالم، مدعية أنها تحلّ محل جميع

العقائد والأفكار والتصورات التى كانت سائدة من قبل، سواء أكان مصدرها بشريًّا أم سماويًّا، وصدرت فى هذه الرؤية عن فكر علمانى مادى غربى، ليبرالى أو يسارى، فأعلنت عن نفسها - غير حيية ولا متبرقعة - أنها إعادة خلق للعالم على منهج جديد لا يمت إلى الماضى أو الحاضر بصلة؛ ولذلك دعت إلى الثورة الكاسحة، والتمرد الشامل عليهما معاً، وإلى القطيعة والمغايرة، ورفضت التراث العربى الإسلامى، وعدّته تخلفاً وانحطاطاً إلا ما واطأ رؤيتها الفكرية، أو رأت فيه - طواعية أو قسراً - ملمحاً من ملامحها المعاصرة.

وفى صدورها عن فكر غربى مادى، دعت إلى التحرر الكامل فكراً وسلوكاً، وعقيدة وتطبيقاً؛ فالمرأة التى تكتب قصيدة حديثة مثلاً ينبغى أن تنزع الحجاب[٢١٧]. ودعت إلى (العلمانية) وعدّتها ملمحاً رئيساً من ملامحها، وزعزعت الثقة فى الثوابت واليقينيات والمسلمات، بل أنكرتها جميعاً، فمضت تجرّح العقائد والأديان وقيم المجتمعات، وتعدها جميعاً تراثاً ماضياً يغلّ التمسكُ به حركة الإنسان، ويشل قدرته على التحرر والإبداع. فراجت على أيديها - جزاء الاستهانة بكل مقدس، وعدّه غير مقدس أصلاً - أفكار عليلة لا حصر لها؛ كعدّ الإنسان مصدر القيم والشرائع، ونزع سلطان الألوهية عن الكون، والإيمان بالزمن الصاعد المتجه دائماً نحو الأكمل، والنظر إلى الإنسان على أنه فى حالة استلاب ما لم يتحرر من القواعد والأنظمة، والنفرة من المعايير الضابطة، والمقاييس المنظمة، والدعوة إلى الغموض، واحتقار التواصل مع المتلقى الغربى وتجهيله حيناً، ونفيه من العملية الفنية حيناً آخر، والاستعلاء عليه حيناً ثالثاً، وتجريد الفن من الوظيفة، وتصويره نشاطاً جماليًّا صرفاً مجرداً من الغاية، وعدّ الشعر تجريباً مستمراً، وتجاوزاً دائماً، إلى غير ذلك من الأفكار والتصورات ، ما تعلق منها بالفكر أو الفن.

والحداثة العربية المعاصرة - فى صورتها الذائعة على أقلام رادتها المشهورين - تمثل التبعية للغرب، والانبهار بحضارته، والنظر إليها على أنها عالمية كونية، تصلح أن تكون بديلاً عن جميع الحضارات والعقائد والأديان، وهى توهم أن الحاجة إلى ما عند الغرب - المتفوق - من شعر وفكر وأدب مثل الحاجة إلى ما عنده من تكنولوجيا ومصانع وآلات سواء بسواء، وأن تفوقه الصناعى يعنى - بصورة حاسمة - تفوقه الشعرى والأدبى، ويثمر ذلك النظرَ إليه على أنه القدوة الفضلى، والمثل الأرفع، فى الحالتين معاً.

على أن الوقوف على الحداثة المهيمنة المبسوطة النفوذ فى أدبنا الحديث لا ينفى وجود حداثة أخرى، تمضى فى صمت، تحاول أن تشق طريقها وسط الصخب الإعلامى المدوى الذى ينسج هالاته من حول الأولى، وهى حداثة حميدة، تسعى إلى التجديد الأصيل، الذى لا يقطع الأواصر، ولا يطمس الملامح، ولا يتنكر للآباء والأجداد، هى حداثة التجديد، لا حداثة التبديد، وهى ترتبط بالعصر، وتصدر عنه، وتغترف من المنابع الثقافية جميعها ما تجد فيه الخير لثقافتها، وما يحفظ عليها شخصيتها، هى حداثة مرتبطة بضمير هذه الأمة وعقيدتها وروحها، لصيقة بالجماهير العربية - عاشقة الكلمة المعبّرة الجميلة منذ أقدم العصور - تتوخى الوصول إليها، والنفاذ إلى ضمائرها، لا تستعلى عليها، وهى - إذ تنفتح على التجديد، وترى فيه رمزاً لتدفق ماء الحياة فى العروق - تمضى فيه على رشاد، وتفطن أن فى بعض الجديد شرًّا عظيماً، فليس كل تطور يمضى نحو الأكمل، ففى الماضى والحاضر والمستقبل من الحق والباطل خَلاَق، ولم يستأثر زمن دون زمن بأحدهما وحده. وهى حداثة تؤمن بثوابت ومعايير، فمن سنن الله ما لا تجديد فيه ولا تطوير ﴿فلن تجد لسنة الله تبديلاً ولن تجد لسنة الله تحويلاً﴾.

وهذه الحداثة - وهى الحداثة التى نريد - موجودة فعلاً فى إنتاج نفر غير قلة من أدبائنا المبدعين الغُيَّرِ على عقيدة أمتهم وشرفها، ولكنها محجوبة - للأسف الشديد - خلف الترويج الإعلامى، والدعاية الدءوب، اللذين يحيطان بالأولى، فهى تخوض مباراة غير متكافئة؛ إذ لا تملك من سلطان المنابر ما تملكه تلك الوافدة المتمردة.

ولذلك تبقى نزعة الحداثة - فى ظل الهيمنة الثقافية التى تحدثنا عنها - نزعة هجينة غريبة على تراث أمتنا؛ لأنها تسم بمياسمها التى عرفنا - تنظيراً وإبداعاً - غالبية الإنتاج الأدبى العربى المعاصر، الذى هو فى بؤرة الضوء، وموطن الحظوة والاحتفاء.

الهــوامــش

١ – فـى قضايـا الشـعر العربـى المعـاصر : ص ١٥٩ – نشـرته المنظمـة العربيـة للتربيـة والثقافة والعلوم، تونس : ١٩٨٨ م.

٢ – انظر كتاب " فلسفة الحداثة ".

٣ – التراث والحداثة لمحمد عابد الجابرى، ص ١٦.

٤ – من قضايا الشعر العربى المعاصر (دراسات وشهادات) ص ٢٨.

٥ – مقالات فى الأدب واللغة : ٢١٠.

٦ – انظر مستقبل الثقافة فى مصر : ٤١ – ٤٤.

٧ – نقلاً عن كتاب الأصالة والحداثة للدكتور عبد الحميد جيدة : ص ١٥٨.

٨ – جريدة الأخبار المصرية – الصحيفة الأدبية – العدد الصادر بتاريخ ١٩٨١/٤/١ م.

٩ – تيار رفض المجتمع فى الشعر العربى الحديث فى مصر : ٢٣.

١٠ – الشعر المصرى بعد شوقى، الحلقة الأولى : ٧.

١١ – انظر تيار رفض المجتمع : ١٩ – ٢٠.

١٢ – دراسات فى النقد الأدبى المعاصر : ٣١.

١٣ – أرواح شاردة : ٨.

١٤ – تيار رفض المجتمع : ٥٢.

١٥ – نقلاً عن كتاب حوار مع قضايا الشعر : ٩٥.

١٦ – الأدب ومذاهبه : ٥٥.

١٧ – الاتجاهات الجديدة فى الشعر العربى المعاصر : ١٧٥ – ١٧٦.

١٨ – تيار رفض المجتمع : ٦٠.

١٩ – فن الشعر : ٤٦.

٢٠ – الأدب ومذاهبه : ٨٥.

٢١ – الاشتراكية والأدب : ٤٦.

٢٢ – من قصيدة (سبع سنابل) فى ديوانه : (عشرون قصيدة من برلين).

٢٣ – من قصيدة (موسكو فى الشتاء) فى ديوانه : (كلمات لا تموت).

٢٤ – الواقعية واتجاهاتها فى الشعر العربى المعاصر : ٢٠٣ – انظر ثمة نماذج من شعره.

٢٥ – المرجع السابق، انظر نماذج من أشعار الفيتورى.

٢٦ – انظر مثلاً يسألونك : ٢٣٧ – وانظر رأى مندور فى الأدب ومذاهبه : ١٠٦–١٠٧.

٢٧ – تجارب فى الأدب والنقد : ٣٠٤.

٢٨ – فن الشعر : ٦١.

٢٩ – مقال عن (المدرسة الرمزية) مجلة الكتاب (ج٢ – م٣).

٣٠ – القديم والجديد فى الشعر العربى الحديث : ٢٤٨.

٣١ – واقع القصيدة العربية : ٦٧.

٣٢ – الرمزية والسريالية فى الشعر الغربى والعربى : ١٨١.

٣٣ – حوار مع قضايا الشعر المعاصر : ١٢١.

٣٤ – واقع القصيدة العربية : ٦٩.

٣٥ – فى الشعر والنقد : ٢١٤.

٣٦ – التغريب فى الشعر العربى المعاصر : ١٠٧.

٣٧ – السابق : ١٠٦.

٣٨ – السابق.

٣٩ – مقال للدكتور نظمى لوقا، نقلاً عن تيار رفض المجتمع : ١٣٠.

٤٠ – الرمزية والسريالية فى الشعر الغربى والعربى : ٢١٣.

٤١ – السابق : ٢٢٤.

٤٢ – السابق : ٢٣٥.

٤٣ – السابق : ٢٤٢ – ٢٤٣.

٤٤ – السابق : ٢٤٢ – ٢٤٣.

٤٥ – انظر نماذج فى كتاب الاتجاهات الجديدة فى الشعر المعاصر : ١٢٧ – ١٦٠.

٤٦ - المرجع السابق : ١٢٨.

٤٧ - الرمزية والسريالية : ٢٤٤ - ٢٤٥، وانظر الشعر ثمة.

٤٨ - الاتجاهات الجديدة فى الشعر المعاصر : ٢٢٧، وانظر ثمة نماذج من أشعارهم.

٤٩ - الأدب وفنونه : ١٣٦.

٥٠ - انظر نماذج من هذا الشعر فى كتاب الاتجاهات الجديدة فى الشعر العربى المعاصر : ١٢١ - ٢٢٥.

٥١ - السابق : ٢٢٢.

٥٢ - الأدب وفنونه : ٦٣.

٥٣ - الأدب ومذاهبه : ١٣٨.

٥٤ - الالتزام فى الشعر العربى : ٢٣٠.

٥٥ - الشعر، قنديل أخضر : ٤٦.

٥٦ - الإِنسانية والوجودية فى الفكر العربى : ٥٩، ١١٦ - ١١٩.

٥٧ - السابق : ١٣٧ - ١٣٨.

٥٨ - فى الثقافة المصرية : ١٢٢.

٥٩ - الاشتراكية والأدب : ٣٧.

٦٠ - تيار رفض المجتمع : ١١٧.

٦١ - السابق : ١٤٩.

٦٢ - عبد الوهاب البياتى والشعر العراقى الحديث : ٥٠.

٦٣ - انظر نماذج من أشعار هؤلاء فى كتاب تيار رفض المجتمع : ١٤٩ - ١٦٩، وانظر نماذج فى كتاب ظواهر التمرد : ١٠٧ - ١٠٨.

٦٤ - شعراء المدرسة الحديثة : ١٣٤.

٦٥ - حوار مع قضايا الشعر المعاصر : ١٣٣.

٦٦ - السابق : ١٥٠.

٦٧ - شعراء المدرسة الحديثة : ١٥.

٦٨ - السابق : ١٠٧.

٦٩ - السابق : ١٣٦.

٧٠ - عبد الوهاب البياتى : ٢٣.

٧١ - انظر اتجاهات الشعر العربى المعاصر : ١٢٤.

٧٢ - السابق : ١١٩.

٧٣ - انظر القصيدة فى ديوانه : ٥٠٩ - ٥٤٢.

٧٤ - ديوان مدينة بلا قلب : ١٠٩ - ١١٠.

٧٥ - مقدمة ديوان " بلوتولاند وقصائد أخرى ".

٧٦ - شعرنا الحديث إلى أين : ١١٦.

٧٧ - مجلة الشعر المصرية : ٢٢، عدد أكتوبر، ١٩٧٧ (مقال أزمة الشعر المعاصر للدكتور عبد الحكيم حسان).

٧٨ - قضايا وشهادات (الحداثة : ٢) ص ٣٨٦.

٧٩ - الحداثة لمالكوم برادبرى، وجيمس ماكفارلن، ترجمة مؤيد حسن فوزى : ص ٧.

٨٠ - مجلة فصول، المجلد الرابع، العدد الثالث (١٩٨٤م ص ١٤).

٨١ - الحداثة : ٣١.

٨٢ - السابق : ٢٣.

٨٣ - محمود أمين العالم، مجلة إبداع، عدد نوفمبر، ١٩٩٢م : ص ٩.

٨٤ - انظر فى هذه المعانى كتاب " الثورة التكنولوجية والأدب " : ٢٠٧ - ٢١٦.

٨٥ - الحداثة : ٢٨٥.

٨٦ - فردوس عبد الحميد البهنساوى، مجلة فصول، المجلد الرابع، العدد الرابع (١٩٨٤م)، ص ١٣٤.

٨٧ - اتجاهات جديدة فى الشعر الإنكليزى : ص ٨٤.

٨٨ - الحداثة : ص ١٩.

٨٩ - السابق : ٢٠.

٩٠ - السابق : ٢١.

٩١ - الرمزية والسريالية فى الشعر الغربى والعربى : ٢١٣.

٩٢ - مارشـــال بيرمن، قضايا وشهادات (الحداثة : ٢) ص ٢٧٥، وانظر مجلـة فصـول، المجلد الرابع، العدد الرابـــع (١٩٨٤م) - ص ١٤.

٩٣ - الحداثة : ٢٤.

٩٤ - الحداثة : ٥١.

٩٥ - شعرنا الحديث، إلى أين : ١٠.

٩٦ - السابق : ١١.

٩٧ - السابق : ١١ - ١٢.

٩٨ - الرمزية والسيريالية فى الشعر الغربى والعربى : ٢١٤.

٩٩ - قضايا وشهادات (الحداثة : ١) ص ١٠٢.

١٠٠- السابق نفسه.

١٠١- الشعر العربى الحديث لمحمد بنيس : ص ١٥٦.

١٠٢- قضايا وشهادات (الحداثة : ١) ص ٢٥٩.

١٠٣- الحداثة : ٢٥.

١٠٤- السابق : ٢٦ - ٢٧.

١٠٥- السابق : ٢٧.

١٠٦- فى عالم الشعر : ٦٧ - ٧٠.

١٠٧- صالح طعمة، مجلة فصول، المجلد الرابع، العدد الرابع (١٩٨٤ م) ص ١٢ - ١٣.

١٠٨- قضايا وشهادات (الحداثة : ٢) ص ٢٦٥.

١٠٩- الحداثة : ٣١.

١١٠- قضايا وشهادات (الحداثة : ١).

١١١- محمـد برادة، مجلة فصول، المجلد الرابع، العدد الثالث (١٩٨٤ م) ص ٢٢.

١١٢- خالدة سعيد، مجلة فصول، المجلد الرابع، العدد الثالث (١٩٨٤ م) ص ٢٧.

١١٣- السابق : ١١.

١١٤- شعرنا الحديث، إلى أين : ١١٤.

١١٥- السابق : ١١٦.

١١٦- مجلة فصول، المجلد الرابع، العدد الرابع (١٩٨٤ م) : ص ١٧.

١١٧- مجلة فصول، المجلد الثالث، العدد الأول (١٩٨٢ م) : ص ٢٦٧.

١١٨- مجلة الناقد، العدد الثانى عشر (حزيران : ١٩٨٩ م) : ص ٤٥.

١١٩- مجلة فصول، المجلد الرابع، العدد الرابع (١٩٨٤ م) : ص ١٧.

١٢٠- جريدة الخليج، العدد (٥٠١٥) الاثنين : ١٩٩٣/٢/١ م.

١٢١- انظر مثلاً قضايا وشهادات (الحداثة : ٢) ص ١٨٨، مجلد الناقد (العدد الثامن عشر، ١٩٨٩ م) ص ٦١، الناقد (العدد الرابع عشر : ١٩٨٩ م) ص ٨٢، الناقد (العدد الثانى، ١٩٨٨ م) ص ١٣، ص ٢١.

١٢٢- قضايا وشهادات (الحداثة : ٢) ص ١٤١، وانظر الشعر ومتغيرات المرحلة : ص ٣٧.

١٢٣- مجلة فصول : ١٩٨٤/٣/٤ م، ص ٢٦.

١٢٤- قضايا وشهادات (الحداثة : ٢) ص ٥٥.

١٢٥- مجلة الناقد، العدد الثالث عشر (تموز : ١٩٨٩ م) ص ٥٤.

١٢٦- الحداثة فى الشعر : ص ١٦.

١٢٧- رمضان بسطاويسى، قضايا وشهادات (الحداثة : ٢) ص ١٨٨.

١٢٨- قضايا وشهادات (الحداثة : ١) ص ٣٦٧.

١٢٩- مجلة الناقد، العدد التاسع (آذار : ١٩٨٩ م) ص ١٥.

١٣٠- مجلة فصول : ١٩٨٤/٣/٤ م ، ص ٣٨.

١٣١- السابق : ص ٤٧.

١٣٢- فصول : ١٩٨٤/٤/٤ م، ص ١٣١.

١٣٣- مجلة الناقد، العدد الثالث (أيلول ١٩٨٩ م) ص ٣٣.

١٣٤- صفوان حيدر، مجلة الناقد، العدد الثامن عشر : ١٩٨٩ م، ص ٦١.

١٣٥- شعرنا الحديث إِلى أين ؟ ص ٨.

١٣٦- فصول : ١٩٨٤/٣/٤ م، ص ٣٧.

١٣٧- فصول : ١٩٨٤/٣/٤ م، ص ٣٧.

١٣٨- محمد جمال باروت، قضايا وشهادات (الحداثة : ٢) ص ١٤٦ - ١٤٧.

١٣٩- شعرنا الحديث، إِلى أين ؟ ص ٢٣ - ٢٤.

١٤٠- السابق : ٢٨.

١٤١- السابق : ٢٥.

١٤٢- السابق : ٥٠.

١٤٣- زمن الشعر : ص ٢٤٢.

١٤٤- الثابت والمتحول (صدمة الحداثة) ص ٦٦.

١٤٥- زمن الشعر : ص ٢٤٠.

١٤٦- السابق : ٢٢٥ - ٢٢٨.

١٤٧- انظر كتاب الأصالة والحداثة : ص ٢٧٥.

١٤٨- السابق : ص ٢٧٦.

١٤٩- السابق نفسه.

١٥٠- بلوتو لاند وقصائد أخرى، وانظر مقالاً عنه لمصطفى خضر، فى الأسبوع الأدبى (عدد ٣ تشرين الأول : ١٩٩١ م).

١٥١- مجلة أدب، العدد الأول : ١٩٦٣ م، ص ٥.

١٥٢- زمن الشعر : ٢٣٩.

١٥٣- مجلة فصول : ١٩٨٠/١/١م، ص ٧٦.

١٥٤- صدمة الحداثة : ١٠.

١٥٥- الشعر العربى المعاصر : ص ٣٠، وما بعدها.

١٥٦- اتجاهات الشعر العربى المعاصر : ص ١١٦.

١٥٧- انظر كتاب الأصالة والحداثة : ٢٨٠.

١٥٨- صدمة الحداثة : ٤١٩، وانظر فى المصدر نفسه نماذج أخرى : ٩-١١، ١٧-١٩.

١٥٩- مجلة فصول : ١٩٨٠/١/١م، ص ٨٠.

١٦٠- فصول : ١٩٨٤/٤/٤م، ص ٥٧.

١٦١- فصول : ١٩٨٤/٣/٤م، ص ٦١، وانظر ما أوردناه فى ص ١٦ من إسقاطات وجودية على الشعر العربى القديم.

١٦٢- مجلة الناقد، العدد السابع عشر (١٩٨٩م) ص٤٢، وانظر ما كتبناه عن (الحداثة الغربية) ص ٢٥ وما بعدها.

١٦٣- قضايا وشهادات (الحداثة : ١) ص ٢١٠.

١٦٤- الناقد، العدد الثالث عشر (١٩٨٩ م) ص ٥٤.

١٦٥- قضايا وشهادات (الحداثة : ٢) ص ٦٥ - ٦٦.

١٦٦- خزعل الماجدى، الناقد، العدد الثالث (١٩٨٩ م)ص٣٣.

١٦٧- الناقد، العدد السابع عشر (تشرين الثانى : ١٩٨٩ م) ص ٤٣.

١٦٨- عبد القادر الجنابى، الناقد، العدد الثانى (آب : ١٩٨٨ م) ص ٢١.

١٦٩- قضايا وشهادات (الحداثة : ٢) ص ٦٧.

١٧٠- فصول : ١٩٨٤/٣/٤ م ، ص ٣١.

١٧١- فى قضايا الشعر المعاصر : ص ١٢٤.

١٧٢- قضايا وشهادات (الحداثة : ١) ٢٥٨ - ٢٥٩.

١٧٣- قضايا وشهادات (الحداثة : ٢) ص ٦٣.

١٧٤- فصول : ١٩٨٤/٣/٤ م، ص ٢٦.

١٧٥- السابق نفسه، وانظر - فى السياق نفسه - ما كتبه أدونيس عن جبران فى صدمة الحداثة : ١١٧ - ١١٨ - ١٦٣ - ٢١١.

١٧٦- صدمة الحداثة : ٦٥.

١٧٧- قضايا وشهادات (الحداثة : ٢) ص ٨٤.

١٧٨- فصول : ١٩٨٤/٣/٤م، ص ٥٩، ٦٠.

١٧٩- السابق نفســه.

١٨٠- مقدمة للشعر العربى : ص ٥٢.

١٨١- السابق : ٥٣.

١٨٢- السابق نفســه.

١٨٣- جلال صادق العظم، الناقد، العدد الرابع والخمسون (كانون الأول : ١٩٩٢ م) ص ٣٧.

١٨٤- زمن الشعر : ١٤٨.

١٨٥- فصول : ١٩٨٤/٣/٤ م، ص ١٧٦.

١٨٦- فصول : ١٩٨٤/٣/٤ م، ص ١٣.

١٨٧- زمن الشعر : ٢١.

١٨٨- انظر كتاب الأصالة والحداثة : ٢٨٢.

١٨٩- فريال جبورى غزول، فصول : ١٩٨٤/٣/٤ م، ص ١٧٥.

١٩٠- ديوان، محاولة رقم (٧) ص ٤٨١.

١٩١- السابق : ٥٠٦.

١٩٢- المثل السائر : ٤١٤/٢.

١٩٣- أسرار البلاغة : ١٣٠، وانظر كلام حازم القرطاجنى فى منهاج البلغاء : ١٧٢ - ١٧٣.

١٩٤- محمد الهادى الطرابلسى، فصول : ١٩٨٤/٤/٤ م، ٣٤.

١٩٥- لقاء معه فى مجلة المنتدى (عدد أكتوبر : ١٩٩٢ م) ص٦.

١٩٦- انظر الاتجاهات الجديدة فى الشعر العربى المعاصر : ٢٣.

١٩٧- قضايا وشهادات (الحداثة : ٢) ص ٢٠٨، بحث محمد دكروب.

١٩٨- مجلة أدب، العدد الأول، المجلد الثانى (١٩٦٣ م) ص ٦.

١٩٩- قضايا وشهادات (الحداثة : ٢) ص ٢٠٨ - ٢٠٩.

٢٠٠- السابق : ٢٠٩.

٢٠١- مجلة الناقد، العدد السادس عشر (تشرين الأول : ١٩٨٩ م) ص ٨٢.

٢٠٢- لقاء له مع مجلة المنتدى، العدد (١١١) أكتوبر : ١٩٩٢ م، ص ٦.

٢٠٣- الناقد، العدد الرابع عشر (آب : ١٩٨٩ م) ص ٨٢.

٢٠٤- فصول : ١٩٨٤/٤/٤ م، ص ٢٠.

٢٠٥- السابق : ٤٣.

٢٠٦- السابق : ٩٧.

٢٠٧- قضايا وشهادات (الحداثة : ٢) ص ١٧٨، بحث محمد جمال باروت.

٢٠٨- فصول : ١٩٨٤/٣/٤ م، ص ٣٨.

٢٠٩- فصول : ١٩٨٤/٣/٤ م، ص ٣٩.

٢١٠- فصول : ١٩٨٤/٣/٤ م، ص ٥٤.

٢١١- قضايا وشهادات (الحداثة : ١).

٢١٢- فصول : ١٩٨٤/٤/٤ م، ص ٥٨.

٢١٣- شعرنا الحديث، إلى أين ؟ : ٥٨.

٢١٤- فصول : ١٩٨٤/٤/٤ م، ص ٣٩، وانظر قضايا وشهادات (الحداثة : ٢) ص ٥٦ - ٦٦.

٢١٥- انظر كتاب الأصالة والحداثة : ٢٧٩.

٢١٦- لقاء معه فى جريدة الشرق الأوسط (١٩٨٤/٢/٢٦ م).

٢١٧- انظر مالكة العاصمى، مجلة الناقد، العدد الثالث عشر، تموز : ١٩٨٩ م، ص ٨٢.

مصـــادر البحـــث

١ – اتجاهات جديدة فـى الشعـر الإنكليزى : ف.ر.ليفر ، ترجمة د. عبد الستار جـواد، بغداد : ١٩٧٨ م.

٢ – الاتجاهـات الجـديـدة فـــى الشعـر العربـى المعـاصر : د. عبـد الحميـد جيـدة، بيروت : ١٩٨٠م.

٣ – اتجاهات الشعر العربى المعاصر : د. إحسان عباس، دار الشروق، عمَّان : ١٩٩٢م.

٤ – الأدب وفنونه : د. عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربى، القاهرة.

٥ – الأدب ومذاهبه : د. محمد مندور، دار نهضة مصر، القاهرة.

٦ – أسرار البلاغة : عبد القاهر الجرجانى، ط ريتر، بيروت : ١٩٨٣ م.

٧ – الاشتراكية والأدب : د. لويس عوض، كتاب الهلال، القاهرة : ١٩٦٨ م.

٨ – الأصالة والحداثة : د. عبد الحميد جيدة، دار الشمال، طرابلس، لبنان : ١٩٨٥ م.

٩ – الالتزام فى الشعر العربى : د. أحمد أبو حاقة، دار العلم للملايين، بيروت : ١٩٧٩م.

١٠– الإنسـانيـة والـوجـودية فـى الفكـر العـربى : د. عبد الرحمن بدوى، مكتبة النهضة المصرية : ١٩٤٧ م.

١١– بلوتلاند وقصائد أخرى : د. لويس عوض، الهيئة المصرية العامة، القاهرة : ١٩٨٤ م.

١٢– تجارب فى الأدب والنقد : د. شكرى عياد، القاهرة : ١٩٦٢ م.

١٣– التراث والحداثة : د. محمد عابد الجابرى، المركز الثقافى العربى، بيروت : ١٩٩١ م.

١٤– التغريـب فى الشعــر العــربى المعـاصر : د. مصطفـى السعدنى، منشـأة المعـارف، الإسكندرية : ١٤٠٨ هـ.

١٥– تيار رفض المجتمع فى الشعر العربى الحديث فى مصر : دكتـور سعد دعبيـس، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية : ١٩٩٢ م.

١٦– ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر : د. عبد الغفار مكاوى

١٧– الثابت والمتحول (صدمة الحداثة) أدونيس، دار العودة، بيروت : ١٩٧٩ م.

١٨- الثورة التكنولوجية والأدب : فالنتينا إيفاشيفا، ترجمة عبد الحليم سليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة : ١٩٨٥ م.
١٩- الحداثة (١٨٩٠ - ١٩٣٠) تحرير مالكم برادبرى، وجيمس ماكفارلن، ترجمة مؤيد فوزى، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد : ١٩٨٧ م.
٢٠- الحداثة فى الشعر : يوسف الخال، دار الطليعة، بيروت ١٩٧٨ م.
٢١- حوار مع قضايا الشعر المعاصر : د. سعد دعبيس، دار الفكر العربى، القاهرة : ١٩٨٤ م.
٢٢- دراسات فى النقد الأدبى المِعاصر : د. محمد زكى العشماوى، دار النهضة العربية، بيروت : ١٤٠٦ هـ - ١٩٨٦ م.
٢٣- ديوان أرواح شاردة : على محمود طه، شركة فن الطباعة - مصر : ١٩٤٢ م.
٢٤- ديوان بدر شاكر السياب، دار العودة - بيروت : ١٩٧١ م.
٢٥- ديوان (عشرون قصيدة من برلين) عبد الوهاب البياتى : دار العودة، بيروت : ١٩٧٠م.
٢٦- ديوان كلمات لا تموت : عبد الوهاب البياتى، دار العودة، بيروت.
٢٧- ديوان مدينة بلا قلب : أحمد عبد المعطى حجازى، دار الكتاب العربى للطباعة والنشر، القاهرة : ١٩٦٨ م.
٢٨- ديوان محمود درويش، دار العودة، بيروت : ١٩٨٩ م.
٢٩- الرمزية والسريالية فى الشعر الغربى والعربى : إِيليا الحاوى، دار الثقافة، بيروت : ١٩٨٠ م.
٣٠- زمن الشعر : أدونيس، دار العودة، بيروت : ١٩٧٨ م.
٣١- شعراء المدرسة الحديثة : روزنتال، ترجمة جميل الحسينى، المكتبة الأهلية، بيروت : ١٩٦٣ م.
٣٢- الشعر العربى الحديث : محمد بنيس، دار توبقال، الدار البيضاء : ١٩٩١ م.
٣٣- الشعر العربى المعاصر : د. عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربى، القاهرة.

٣٤- الشعر المصرى بعد شوقى (الحلقة الأولى) د. محمد مندور، دار النهضة المصرية.

٣٥- شعرنا العربى الحديث إلى أين : د. غالى شكرى، دار المعارف - مصر.

٣٦- ظواهر التمرد الفنى فى الشعر المعاصر : د. أحمد محمد العزب، سلسلة "إقرأ"، دار المعارف - مصر.

٣٧- عبد الوهاب البياتى والشعر العراقى الحديث : د. إحسان عباس، دار بيروت للطباعة والنشر - بيروت : ١٩٥٥ م.

٣٨- فلسفة الحداثة : فتحى التريكى، ورشيدة التريكى، مركز الإنماء العربى، بيروت : ١٩٩٢ م.

٣٩- فن الشعر : د. إحسان عباس، دار الشروق، بيروت - عمَّان : ١٩٨٧ م.

٤٠- فى الثقافة المصرية : محمود أمين العالم، عبد العظيم أنيس، دار الفكر الجديد، بيروت - ١٩٥٥ م.

٤١- فى الشعر والنقد : منيف موسى، دار الفكر اللبنانى، بيروت : ١٤٠٥ هـ - ١٩٨٥ م.

٤٢- فى عالم الشعر : على شلش، دار المعارف، القاهرة : ١٩٨٠ م.

٤٣- فى قضايا الشعر العربى المعاصر، نشر المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس : ١٩٨٨ م.

٤٤- القديم والجديد فى الشعر العربى الحديث : د. واصف أبو الشباب، دار النهضة العربية، بيروت : ١٤٠٨ هـ - ١٩٨٨ م.

٤٥- قضايا وشهادات (الحداثة : ١) دار عيبال، قبرص : ١٩٩٠ م.

٤٦- قضايا وشهادات (الحداثة : ٢) دار عيبال، قبرص : ١٩٩١ م.

٤٧- المثل السائر : ابن الأثير، مطبعة عيسى البابى الحلبى، مصر : ١٩٣٩ م.

٤٨- مستقبل الثقافة فى مصر : د. طه حسين، مصر - ١٩٣٨ م.

٤٩- مقدمة للشعر العربى : أدونيس، دار العودة، بيروت : ١٩٧٩ م.

٥٠- مقالات فى الأدب واللغة : د. محمد محمد حسين، مؤسسة الرسالة، بيروت - ١٤٠٧هـ - ١٩٨٦ م.
٥١- منهاج البلغاء : حازم القرطاجنى، تحقيق محمد الحبيب بن خوجة، تونس : ١٩٦٦ م.
٥٢- واقع القصيدة العربية : د. محمد أبو الفتوح، دار المعارف، مصر : ١٩٨٤ م.
٥٣- الواقعية واتجاهاتها فى الشعر المعاصر : د. رشيدة مهران، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٩ م.
٥٤- يسألونك : عباس محمود العقاد.

صحـــف ومجــــلات

١ - جريدة الأخبار المصرية.

٢ - جريدة الأسبوع الأدبى (صادرة عن اتحاد الكتاب العربى) دمشق.

٣ - جريدة الخليج - الإمارات العربية المتحدة.

٤ - جريدة الشرق الأوسط، لنــدن.

٥ - مجلـــة إبـــــداع المصريـــة.

٦ - مجلـــة أدب اللبنانيـــــــــة.

٧ - مجلـــة شعـــــر اللبنانيـــة.

٨ - مجلـــة الشعـــــر المصريـــة.

٩ - مجلـــة فصــــول المصريـــة.

١٠- مجلـــة الكتـــاب المصريـــة.

١١- مجلـــة المنتـــدى، الإمـــارات.

١٢- مجلـــة الناقــــد، لنـــدن.

المناقشات والمداخلات

الأستاذ الدكتورعز الدين إسماعيل : شكراً للأستاذ الدكتور وليد قصاب؛ لوضوحه وموقفه المحدد تماماً من القضية الواسعة المطروحة علينا، وهى قضية "الحداثة"، ولعله اتضح من خلال عرضه السريع، كيف أن مصطلح الحداثة - لكثرة تردده - لم يعد من الممكن فهم ماهيته بصورة قاطعة ونهائية، وكثيراً ما يحدث هذا فى تاريخ الفكر الإنسانى وفى تاريخ النقد، عندما يكثر الكلام فى قضية، وتتحاورها الأقلام والعقول ما تلبث أن تضيع بين التعريفات والاجتهادات الكثيرة اللانهائية، ولعلنا لاحظنا على كل حال ما سجله.

على أن قضية الحداثة تراوحت بين قطبين أساسيين فىالتعريفات التى قدمها إلينا، القطب الأول يتعلق برؤية العالم، وموقف الشاعر من العالم ورؤيته له، وكيف أن الرؤية الجديدة العصرية للعالم تشكل مفهوم الحداثة فى شعره.

القطب الثانى يتعلق بالتشكيل اللغوى للشعر، على أساس أن الشعر تشكيل لغوى بقدر ما هو رؤية للعالم.

وأظن أن هذين المحورين هما أساس النظر فى كل ما طرأ وما سيطرأ فى محاولة التعريف بقضية الحداثة فى الشعر العربى.

لكن من الواضح أن البحث اقتصر على بعض الإسهامات التى قدمها المشتغلون بالشعر الحديث دون غيرهم. ثم فى الوقت ذاته انتهى إلى ما انتهى إليه المتحدثون عن الحداثة فى هذا الشعر، وما قدمه لنا فى النهاية من وصفه لما ينبغى أن يكون عليه الشعر الحداثى. ولا أظن أننا فى صدد تقديم وَصَفَاتٍ للشعراء وللنقاد؛ لأن الأمر يخرج عن يد أى فرد، بل يخرج عن أيدى أى جماعة تريد أن تفرض رؤية أو فكراً.

وهذا اجتهاد شخصى للأستاذ الدكتور وليد قصاب، نحمده ونشكره ونقدره، وفى هذه اللحظة يكون قد آن أوان المناقشات والمداولات.

الأستاذ الدكتور عبد السلام المسدى : لى فى البدء تعقيب سريع على البحث الذى أصغينا إليه من طرف صديقى العزيز، رفيق الدرب، الأستاذ الدكتور محمد الهادى الطرابلسى حول "الشعر الجديد ولغة العصر"، فلأخى الكريم ملحوظتان :

الأولى : تتصل بموضوع بحثنا وهو "القالب الشعرى".

أظن أننا قد نختلف حول المصطلح، وقد نتشاجر على الألفاظ، رغم أن الأجداد أوصوا بألا مشاحة حول الألفاظ : الشعر الحديث، حداثى، الشعر الجديد، القصيدة، القصيدة النثرية - لست أدرى - لكن من الناحية العلمية - وأنت الرائد - لا مجال فى مثل هذا البحث الفنى المدقق إلى أن يستدعى تمييزاً بين ثلاثة مفاهيم قد نختلف فى تسميتها (تقسيمها)، (ا) و (ب) و (ج) أو (س)، (ص)، (ع) لكنها قائمة.

ا - قصيدة أو شعر خليلى عمودى عروضى.

ب - قصيدة تفعيلة.

ج - قصيدة يقال لها : قصيدة نثر.

نفترض أو لا نفترض، لكن لنترك المصطلحات، ولتكن فى أذهاننا حقائق قائمة، أن هناك ثلاثة كائنات (مفاهيم).

نقسمها إلى (ا)، (ب)، (ج)؛ لنميز به محتوى ما نميز به بين هذه الأصناف، وهو الأمر الذى لم يقع تحقيقه فى البحث على ما يبدو.

النقطة الثانية : استفسار - للأستاذ الدكتور محمد الهادى الطرابلسى - حول مدى تواؤم الجهاز النقدى مع الجهاز المرجعى، أنت تتناول بعلمية حادة قضايا الشعر، وأنت فى موقع متقدم جدًّا على مستوى الآلة النقدية، الجهاز المفاهيمى بكل مصطلحاته، موقفك من انغلاق النص الشعرى موقف معيارى، أكثر منه موقفًا مشخصًا، حتى إننى أشعر بأن نشازاً قد حصل بين الدكتور الهادى الطرابلسى الذى أعرفه باحثاً، وبين محمد الهادى الذى يحكم على طبيعة الشعر.

أتقدم بتعقيب منهجى عام، إن "مؤسسة يمانى الثقافية" عندما اختارت محوراً لهذه الندوة، "التجديد فى القصيدة العربية المعاصرة"، أظن أنها وجهت إلينا دعوة ملحة لننخرط فى قضية حينية حضارية، قضية ساخنة وحارقة، وأظن أنها - بهذا - تدعونا لنلتزم، وهى تستدرجنا وتتحدانا؛ ولذا فإن الكلام فى هذا السياق كلام ملزم تاريخيًّا وحضاريًّا.

أظن - أيضاً - أن "أحمد زكى يمانى" لن ينفعه كثيراً إسهابنا فى إطرائه، ولن يسعده - أبداً - التفافنا على القضايا الجوهرية بالمجاملات، إن الذى سيسعده هو أن تصبح مؤسسته إطاراً للفكر الهادىء الرزين الذى يسهم فى إنارة السبيل أمام أمتنا فى لحظتها

الحضارية، ستشقى "مؤسسة أحمد زكى يمانى" كل الشقاء إن حولنا ملتقانا النقدى هذا إلى منبر للتقاذف بالاتهام. ستشقى المؤسسة إذا حولنا منبرها إلى ساحة للإدانة الثقافية، وللإقصاء الفكرى، أو نحوله إلى تصادم ضدى بين معسكرين "معسكر الحداثيين"، ومعسكر لم يطلق عليه اسم، ولكنى ألقبه "بمعسكر السلفيين".

لن يفيدنا أن نركب المطايا الطيعة، ومنها خطاب المزايدة؛ المزايدة ربما لاستدراج مجد ثقافى عاجل، وربما لاستنفار حظوة اجتماعية، وربما لتثبيت موقع فى كلية يُنتمى إليها لها طابع خاص.

أمامنا بالأمس واليوم نموذج من الخطابات، ولعبة الخطاب هذه أن نفككك حتى نحقق لفكر المؤسسة ما تنشده.

اللعبة الأولى : أننا ندرج ضمناً - فى بعض ما نتحدثه - بين الخطاب النقدى والخطاب الإبداعى، ونرسل الحكم من هنا ونستشهد بذاك، ثم ننطلق من ذاك لنستشهد بهذا، فعلى لغة الخطاب أن تفك، حتى نحوّل لقاءنا فى مؤسسة زكى يمانى إلى حوار مخصب ولود.

اللعبة الثانية : "لعبة المرجعيات"، سمعنا اليوم بحثاً فيه المذكور وفيه المسكوت عنه، والمسكوت عنه أكثر وقعاً، سمعنا استشهاداً بغالى شكرى، ولنا على غالى شكرى مائة احتراز، وسمعنا استشهاداً بكمال أبو ديب، ولنا على كمال أبو ديب خمسمائة احتراز - قلناها وكتبناها ونشرناها - ولنا على أدونيس الذى ذكر ألف احتراز واحتراز، إذا عممنا بهذا الشكل، وأخذنا المرجعيات المذكورة، وسكتنا عما نريد أن نسكت عنه، وذكرنا لماماً الدكتور "جابر عصفور"، فمعنى أن أقيم مفهوماً للحداثة فيجب أن أذكر فيه الدكتور "جابر عصفور" والدكتور "محمد عبد المطلب" والدكتور "أحمد درويش" والدكتور "عز الدين إسماعيل"، ثم أضع من بلد آخر الدكتور "الهادى الطرابلسى" والدكتور "حماد الصمود"، وأذكر أيضاً "محمد مفتاح" و "سعيد علوش" و "سعيد يقطين" و "محمد العامرى" وأذكر أيضاً "فاطمة طحطح" فى منهجها الحداثى، ثم أعرج على "عبد الله الغذامى" و "سعد البازعى" و "معجب الزهرانى". كل هؤلاء - بالخطاب المثبوت عنه - سيوضعون فى قفص الاتهام بالزندقة، وكبير الزنادقة تعرفونه.

أظن أننا فى مؤسسة كهذه، أولت الشعر والثقافة النقد رعايــة، وأولى بنا – ذكراً للفضل – ألا نمتدح وألا نفضى فــى الإطـراء، وإنما نحـول حوارنا إلى عمـق خارج حـدود الإدانة والإقصاء، وخارج حدود لعبة التـأويل المضـاد، ونعلـم أن عميـد الأدب العربـى قـد روى عن أبيه أنه قال له فى صبـاه، وهمـا علـى المائدة : "مـا هكـذا تؤخـذ اللقمـة يـابنى"، وشكراً لكم.

الأستاذ الدكتور عز الدين إسماعيل : شكراً للأستاذ المسدى، ولأنـى هنا فـى موقع لا يحق لى فيه التعقيب والكلام، لكننى بين قوســين أقـول : "إننـى كنـت أود أن أقـول هذا الكلام". والكلمة الآن للأستاذ البرادعى.

الشاعر الدكتور خالد محيى الدين البرادعى : السـلام عليكـم، أعذرونـى فقد جئت متأخراً، لم أسمع إلا الجزء الأخير من حديث الأخ العزيــز الدكتـور وليـد قصـاب، وأحبُ أن أعلق فقط على جملة سمعتها منه، حول التجديد أو الحداثة التى يسوق لها إعلاميًّا، ويروج لها تحت الأضواء، وعن حداثة أو تجديد يتحرك بصمت، لكنه لا يستطيـع أن يواكب أو يساير الآخر أمام زخم الإعلام الذى يسلط على هذا التجديد الذى اعتبره تجديداً مشبوهاً.

وأخـى وليـد استـشهـد بعـدد مــن النــقاد، وأنــا أتـفــق مــع الأستــاذ الـدكتــور عـبـد الســلام المسدى فى أن لنا عليهم ألف ألف ملاحظة واتهام.

أدونيـس لا يمثـل النقـد ولا الـشعـر بل يُمثـل جانباً منه، وجــبرا إبـراهيــم جــبرا – يـرحمـه الله – أعتـقــد أن نقمتــه عــلى الشعــر؛ لأنـه حاول أن يكتـب شـعراً وفشـل، وكمال أبو ديب له كتب تنقد التراث الشعرى كله، هؤلاء يمثلون جوانب فرديـة، وأنـا مـع الدكتـور عبـد السـلام المسـدى الذى استشهد بعدد من النقاد المعتدلين، منهم من هو معنـا – هنا الأستاذ عز الدين إسماعيل – وأضيف إلى قائمة الأسماء اسم أسـتاذنا فيلسـوف الفكـر المعاصر "زكى نجيب محمود" الذى كتب كثيراً من النقد الجيد والجاد.

أما ما يتعلق بالتسويق الإعلامى حول التيارات المعاصرة – فـأحب أن أقـول : إننــا – فى اتحاد الكتاب العرب – وأنا واحد من المنظرين والمشـرعين فـى كـل صحـف الاتحاد، وفى كل منشورات الاتحاد، ننشر كافـة التيـارات الشـعرية المعـاصرة، ولـو اطلـع أى واحـد

منكم على منشورات اتحاد الكتاب العرب لوجد سلسلة للقصيدة الموزونة المقفاة، وسلسلة من الكتب لقصيدة التفعيلة، وسلسلة حديثة لقصيدة النثر - وأنا ضد هذا المشروع لقصيدة النثر - وهو تيار على كل حال لا نعرف مستقبله ولا مداه.

فيما يتعلق بالغموض والوضوح، هذان المصطلحان اللذان التبسا على القراء والمعنيين بقضية الشعر، هما مسألتان فرديتان تتعلقان بذات الشاعر، يعنى قد توجد قصيدة يراها "زيد" واضحة، ويراها "عمرو" غامضة، أو لا أستطيع أن أعبر عن أفكارى بطريقة واضحة فألجأ إلى التورية وإلى الرمز فى بعض الأحيان.

ولو قرأنا مجلة الأسبوع الأدبى - التى أسهم فى تحريرها - ومجلة الموقف الأدبى، ومجلة المعرفة، هذه الدوريات الثلاث تصدر عن اتحاد الكتاب العرب، وتصدر عن وزارة الثقافة فى سوريا، لو قرأناها لوجدنا أنه لا يوجد أى توجيه إعلامى، ولا أى ضوء على تيار يحجب الدور عن التيار الآخر، ونحن فى انتظار كافة التجارب الجيدة؛ على سبيل المثال، يوجد فى سوريا الآن نخبة من الشعراء الشباب يكتبون القصيدة الموزونة المقفاة، وأى قصيدة من قصائدهم جديدة على التراث الشعرى كله؛ حيث جددوا فى الصورة، وهذا ليس خروجاً على التقاليد، وليس خروجاً على القالب، بدليل أنهم التزموا الوزن والقافية.

ولا يوجد - فى رأيى - أى خطر إعلامى على أى تيار شعرى، وخاصة على الشعر الموزون المقفى بوصفه امتدادًا لنمط الشعر القديم، ونحن نتبناه، وهو موجود فى العراق وسوريا ومصر وفى المغرب العربى، وأرجو أن يستمر هذا التيار حتى لا نتهم نحن - أبناء هذا الجيل - بأننا نحاصر تياراً شعريًّا على حساب تيار آخر.

ولا أحب التكرار، فمؤسسة "أحمد يمانى" تتبنى الآن كل هذه التيارات بشقيها الموزون المقفى والتفعيلة، والدليل على ذلك هذه الدواوين التى فازت، وأضرب بديوانى مثلاً، فنصف قصائد الديوان موزون مقفى، ونصف قصائده تنحو منحى التفعيلة، ولم تتأثر اللجنة بشكل القصيدة، بل تأثرت بمضمون القصيدة، وكيف أعالج الهم القومى، والهم الوطنى، والهم الإنسانى، وأترجم مواجع القوم - كما سماهم أستاذنا الدكتور زكى نجيب محمود - سواء بقصيدة التفعيلة أو بقصيدة الموزون المقفى.

المحصلة النهائية لا يوجد ضغط إعلامى على أى تيار، ونحن فى انتظار الجديد، والمتجدد من كافة التيارات التى تعبر عن مواجع الأمة، وشكراً.

الأستاذ الدكتور عز الدين إسماعيل : شكراً للأستاذ البرادعى، ومع تعقيب الأستاذ محمد عتريس وكيل الوزارة بمجلس الشعب.

الأستاذ محمد عتريس : لى كلمتان :

الأولى عن الدكتور "زكى يمانى"، فلقد عايشته سنوات طوالاً، عندما كنت أعمل فى الترجمة بمجلة "برتش بتروليم" وهى مجلة نصف شهرية، ومجلة "بتروليم" وهى مجلة شهرية، وهما كما يبدو من الاسم تعالجان قضايا البترول، وكان اسم الدكتور زكى يمانى مضيئاً متواتراً باعتباره وزيراً للبترول السعودى، وعلماً فى منظمة الدول المصدرة للبترول – الأوبك – ثم سألت صديقى الأستاذ الدكتور "محمد أبو الأنوار" عن علاقة الدكتور زكى يمانى بالشاعر حسن فقى، فقال لى : إن الدكتور زكى يمانى مهتم بالعربية، مصيرها ومستقبلها، وإيثاراً منه نسب الجائزة لواحد من شعراء السعودية الكبار "السيد محمد حسن فقى"، أنا أذكر أيضاً أن مجلة قافلة الزيت يغلب عليها الطابع الثقافى العلمى، وليست بترولية جامدة، وهكذا ظهر أن الدكتور زكى يمانى له اهتمامان، اهتمام بالأدب والثقافة واهتمام باللغة العربية وبالوطن العربى. نرجو أن يكثر الله من أمثاله، وأن يكون قدوة للغير.

الثانية : تتعلق بالحداثة وما ذكره الدكتور وليد قصاب عن البينونة، البينونة انتهى أمرها، ومازال البعض هنا – فى مصر – يقيم لها أسواقاً ومهرجانات.

وكما نعلم أن الأب الروحى لها هو اليهودى "كلود ليفى ستراوس" الفرنسى وعضو الأكاديمية الفرنسية، والذى وصفته صحيفة "الانترناشيونال هيرالد تريبيون" منذ حوالى عشر سنوات بأنه يهودى له ملامح قومه، ووهب حياته للدفاع عن قيم مجتمعه، التى يرى أنها مهددة من قبل الاتحاد السوفيتى، ويرى أن العدو الثانى هو الأصولية الإسلامية، والعدو الثالث هو النمو السكانى للعالم الثالث.

الأستاذ الدكتور عز الدين إسماعيل : لو تكرمت يا سيدى أنت تقرأ فى وريقات عن البينونة، وكلنا يعلم ما البينونة، وأين وكيف نشأت، وأيضاً نعلم ما آلت إليه، ولم يذكرها الباحث إلا عرضاً، فهى ليست من صميم البحث.

رجاءً – سيدى – التحدث فى الموضوع المحدد الذى عرضه الباحث فى بحثه.

الأستاذ محمد عتريس : أقول : إن الحداثة تمثل تبعية للغرب، وتمثل – أيضًا – تضييعاً لحقوقنا، عندما نلجأ للغرب فى كل شىء.

وهناك حقيقة هى أن اللغة العربية لغة موسيقية بطبعها، ولا يدانيها فى ذلك أية لغة أخرى، فوجود الوزن والقافية أمر حيوى ذاتى يتصل باللغة العربية، فالذين يأتون اليوم ويحاولون هدم الوزن والقافية تقليداً للغرب، هم أناس فى يقينى وفى ملتى واعتقادى جهّال جاهلون.

بقيت كلمة أخيرة عن الجملة، وتشويه الجملة، وتمييع الجملة ...، كما ورد فى كلام الدكتور وليد قصاب.

نحن فوجئنا بدعاة الحداثة فى كتاباتهم يتخلون عن أدوات الترقيم، مع العلم أن الغربيين أنفسهم يتمسكون بها، ويقدسونها ويصرون عليها، على حين أن كتابنا من المحدثين يتنكرون لتاريخنا، وللغتنا، وحضارتنا.

ومرة أخرى أنوه بفضل الدكتور زكى يمانى، وأنوه بفضل من يحافظ على تراثنا، وأقول : إنه فى كثير من مهرجانات الشعر وقف دعاة الحداثة – وبعضهم نرجسيون – يلقون قصائد لا تثير أحداً، ولا يفهم منها أحد شيئًا، ولا هو – نفسه – يفهم منها شيئاً، ويقابل بالهجوم من الموجودين. شكراً والسلام عليكم.

الأستاذ الدكتور عز الدين إسماعيل : شكراً، والمداخلة الآن للأستاذ أحمد سويلم.

الأستاذ أحمد سويلم : إن كل تجديد يأتى لابد أن يكون جزءاً من حلقات مختلفة سابقة، منذ القديم وحتى اليوم.

الاعتراض الوحيد منا – كشعراء – على قصيدة النثر، أنهم يتخيلون أن هذا الشكل هو البديل الشرعى لكل التراث العربى، يبدو أنها بدعة أخذت من الغرب وآلت إلى ساحة الثقافة العربية، لكنهم لا يستطيعون أن يجدوا لها هذه الجذور التى تمتد إلى التراث العربى، ولهذا أصبحنا ننظر إليها على أنها غريبة، وليست منطقية بالنسبة للتراث العربى،

لسنا ضد التجديد، ولسنا ضد الحداثة، ولكن ضد من ينكر هذا التاريخ وهذا التراث العربى، الذى يتمتع بسلسلة طويلة من التجديد، منذ العصر الجاهلى حتى اليوم، مروراً بكثير من المدارس، وشكراً.

الأستاذ الدكتور عز الدين إسماعيل : شكراً، وإلى مداخلة أخرى.

الأستاذة الدكتورة عصمت دندش : نشكر الأساتذة على هذا الجهد فى هذا التدخل، وأشكر الأستاذين على بحثيهما، وأخص بالذكر الدكتور الطرابلسى، ففى واقع الأمر أنا لست متخصصة فى هذا الموضوع، ولكنى استفدت كثيراً من سلاسة عرضه، وترتيب أفكاره، وتشريحه للخواطر، أو للمغامرة النثرية التى قدمها لنا.

ولى ملاحظات قليلة أو بعض التساؤلات للدكتور وليد قصاب، حيث إنه استشهد ببعض النصوص ولم نجد له رأيًا خاصًّا به، وأثار الكلام عن أبى نواس، وأتى برأى أدونيس، وقد سبق أن تناول الكثير من النقاد أدونيس وأقروا بسوء قراءته للتراث.

يجب أن نعلم أنه ليس كل ما يقوله الشعراء يعتبر فعلاً، فالشاعر قد يقول شيئًا وهو لا يفعله، وعند قراءة تاريخ أبى نواس نجد أنه قد تلقى الحديث عن ابن حنبل، وكلنا يعلم مدى تشدد المذهب وصاحبه.

وكنا نريد أن نعرف مكانة نزار قبانى، أو بدر شاكر السياب، أو صلاح عبد الصبور، أو أحمد عبد المعطى حجازى، فى هذه المقارنات أو بين هذه النصوص، وشكراً.

الأستاذ الدكتور عز الدين إسماعيل : شكراً للأستاذة الدكتورة عصمت دندش، ومع مناقشة أخرى والشاعر إسماعيل عقاب.

الأستاذ الشاعر إسماعيل عقاب : أحيى الدكتور وليد قصاب على بحثه القيم، الذى يتصدى لهذا الفكر المخرب لثقافتنا العربية، وهو الفكر الحداثى.

لكنى فقط اختلف معه فيما قاله عن وجود حداثة عربية، أنا لا أعتقد أن هناك حداثة عربية، فالحداثة كمصطلح تُعد ترجمة لمصطلح غربى، فإذا كانت الحداثة – كما يراوغ البعض – هى الجديد، فإن لدينا فى نقدنا الحديث مصطلح المعاصرة ومصطلح التجديد، ولكنها فى الحقيقة ترجمة لمصطلح [المودرنيزم]، وإذا تتبعنا هذا الفكر الحداثى فى

تنظيرات الغرب الذين يروجون للحداثة، وطابقنا هذا التنظير مع ما جاء بتنظيرات الحداثيين العرب سنجد تطابقاً كاملاً، بين هذا المفهوم فى الغرب وهذا المفهوم الذى يروج له فى ثقافتنا العربية. فأنا أرى أنه لا يوجد هناك حداثة عربية لكنها حداثة غربية تستهدف تدمير تراثنا العربى والإسلامى، وتأخذنا إلى مستقبل عرفه كمال أبو ديب بأنه "مستقبل حلمى جنينى لا ملامح له"، وشكراً.

الأستاذ الدكتور عز الدين إسماعيل : شكراً للأستاذ الشاعر إسماعيل عقاب.

مداخلة : أنا أود أن أوجه سؤالاً للأستاذ الدكتور وليد قصاب وهو : هل الحداثة هى مجموعة من المقولات المعرفية التى يمكن أن نقبلها أو نرفضها ؟ أم هى نمط سلوك وممارسة، وحياة نعيشها ؟ وهل الزى الأنيق الذى يرتديه الدكتور لا يُعد جزءاً من الحداثة التى يرفضها ؟

فى تصورى أن ممارسة الحداثة وظواهرها اجتماعيًّا، واقتصاديًّا يعنى أنها موجودة، وفى تصورى أنه الأجدى أن نتمثلها جيداً، لكى نكون قادرين على تجاوزها، وشكراً.

الأستاذ الدكتور عز الدين إسماعيل : شكراً، ومع تدخل آخر.

مداخلة : أوجه عدداً من الأسئلة لسعادة الدكتور محمد الهادى الطرابلسى وهى : كيف نقبل ما يدعو إليه شعراء الحداثة من قطع الصلة بين الدال والمدلول ؟ وكيف نقبل منهم الغموض المتعمد الذى يرمى إلى تغييب المعنى، وهناك فرق بين عمق المعنى وغياب المعنى تماماً ؟ ثم كيف نقبل هذا الكلام الذى يسمى شعراً – تجاوزاً – مع تناقضه الواضح مع الوظيفة الأساسية للغة وهى الإبداع، فقد ذكر جميع اللغويين العرب والغربيين "أن الإبلاغ هو الوظيفة الرئيسية للغة"، ويشمل ذلك لغة الأدب فى النثر والشعر ؟ وكيف نقبل كون اللغة ثانوية فى النص الشعرى مع اعتبار أن الشعر فن لغوى من الدرجة الأولى ؟ وكيف نوفق بين ما يسمى شعراً اليوم، وقول الشاعر :

إذا الشعر لم يهززك عند سماعه ... فليس خليقاً أن يقال له شعر

إذن هذا الكلام الذى يسمى شعراً لا يهزنا ولا يهز أحداً على حد علمى.

بالنسبة لما ذكره سعادة الدكتور المسدى، فإننى أتفق معه جزئيًّا فيما تفضل به، لكننى أقول : إن المتحدثين بالحداثة كثيراً ما يتهمون الطرف الآخر بأنه يحاول ويسعى إلى [أدلجة] النقد الأدبى، وهذا ليس صحيحاً، فإن ما ساقه سعادة الدكتور قصاب يثبت أن الطرف الآخر هو الذى يسعى إلى [أدلجة] الفكر، وكل النصوص التى ساقها، تؤكد على أنهم ربطوا بين [الأيديولوجيا] والأدب بشكل واضح، وما يقوم به الطرف الآخر إنما هو رد على ما قالوه، وشكراً.

الأستاذ الدكتور عز الدين إسماعيل : أظن أن الأسئلة التى طرحت اليوم تكفى لعمل ندوة مستقلة، وخصوصاً فيض الأسئلة التى وجهت للدكتور الهادى الطرابلسى، ولكن لضيق الوقت سنعطى كلاًّ من الأستاذين الفاضلين خمس دقائق؛ لكى يجيب إجابة شاملة، بالتأكيد لن يكون هناك وقت للتفصيل، ستكون إجابات كلية، شاملة حول ما أثير، ولابد أن نعرف جيداً أننا لا ننهى الأشياء هنا، ولكنها تعيش بعد ذلك؛ لنتناقش حولها فى لقاءاتنا وأبحاثنا.

الأستاذ الدكتور محمد الهادى الطرابلسى : شكراً سيدى رئيس الجلسة، أود أولاً أن أشكر الزملاء الأساتذة والمتدخلين جميعاً فى هذا النقاش، لقد استفدت حقًّا من هذه الملاحظات، وكالعادة سأحاول أن أجيب بصفة برقية وشاملة(*) .

١ - حصرنا معنى الشعر الجديد فى معنى الشعر الحديث الخارج عن تجربتى العمود وقصيدة النثر؛ أى فى الشعر الحر، سواء التزمت فيه التفعيلة أو لم تلتزم، وفى مختلف تجارب الشعر "المرسل".

وإنما أخرجنا من اهتمامنا فى هذا البحث ما كتب من شعر عمودى حديث لأننا قدرنا أن الشعر الغمودى ليس مقصودًا بعبارة الشعر الجديد، وكذلك لم نهتم بقصيدة النثر لأنها وإن كانت تمثل ضربًا جديدًا من الشعر فإنها لا تدرج عادة تحت عنوان الشعر الجديد، فضًلا عن أن منظمى الندوة خصوها بباب وكلفوا الأستاذ الدكتور عبد القادر القط بالبحث فيها.

(*) تفضل الدكتور محمد الهادى الطرابلسى بموافاتنا برسالة من تونس يعيد فيها تركيز صياغة ردوده التى أجاب فيها على المناقشين أثناء الندوة، وهى المثبتة هنا.

فلا مراء فى أن العبرة إنما هى بالمفاهيم لا بالمصطلحات، ولا مشاحة فى المصطلح بشرط ألا تتخذ هذه القاعدة ذريعة يتقى بها خطر النقد عند الكلام على ألوان الشعر المختلفة قديمه وحديثه دون تدقيق أو تمييز.

وقد عقدنا القسم الأول من بحثنا لمسألة المفاتيح، مفاتيح الشعر الجديد : وضعيتها وكفايتها، استعمالاتها الاصطلاحية وقيمتها المفهومية لإيماننا بما بيناه فى بحثنا من أن مفاتيح النقد من اللغة، ولغة النقد من لغة الأدب؛ إذ إن إعداد المقولات بتجويد المصطلحات وتجريد المفاهيم فى لغة الخطاب النقدى مرتهن بنضج موضوعات الدرس واستقرار آليات الإبداع اللذين يتجليان فى لغة الخطاب الأدبى.

فمن هذه الزاوية حققنا فى المصطلحات والمفاهيم وما كانت المسألة لتستوقفنا لو كانت المفاهيم ثابتة دقيقة، أما والأمر على ما بينا فلا عبرة بأن يقال لا مشاحة فى المصطلح.

٢ - وقد أثار بحثنا مسألة أخرى، وهى مسألة مدى الملاءمة بين النزعة العلمية الحداثية فى منهجه من ناحية والنزعة المعيارية فى النظر بين النصوص الإبداعية من ناحية أخرى.

ومرجع هذه المسألة إلى مقولة الحداثة فهل يمكن أن تحضر الحداثة فى منهج العمل وتغيب فى الموقف من موضوع الدرس ؟

والذى نراه - وقد عملنا به - هو أن التوجه الحداثى فى النظر والتطبيق أصبح ضرورة يقتضيها العلم وتطوره، والواقع وتحوله، بشرط أن يكون السلوك الحداثى مشفوعًا بالحس النقدى والوعى الكافى والمسئولية اللازمة لاتقاء سلبيات الحداثة عند الاقتضاء، فالانخراط فى الحداثة ينبغى أن يكون بلا تردد، لكن الأخذ بنتائجها ينبغى أن يكون مع النقد والاحتراز والحذر.

فإذا كان فى موقفنا من الشعر الجديد احتراز من بعض تجاربه؛ فلأنه شعر لم يستقر بعد فى وضع مريح، ولأنه شعر يكتب فى غير دائرة التقبل المألوفة - كما بينا - وقد يتطور بعضه فى المستقبل حتى يصبح له قانون أساسى يسمو به على الشعر المعروف كما حللنا، لكننا فى وضع البحث الراهن والإبداع الحاصل لا نرى هذا الشعر وهو غير متعارف كغيره من الشعر المتعارف.

٣ – ومن الأسئلة التى طرحت بمناسبة بحثنا دون أن تكون موجهة إلينا بالذات : كيف نفهم مذهب الحداثيين فى قولهم بقطع الصلة بين الدال والمدلول وغياب المعنى وانعدام وظيفة الإبلاغ ونهوض اللغة بوظيفة ثانوية فى النص الإبداعى ؟ وهل يصبح للشعر معنى فى غياب العناصر التى تطرب النفس وتهز المشاعر ؟

والجواب هو أن هذه العبارات تفقد معانيها فى غير سياقاتها، وأنها علامات اجتهاد فى تصور العملية الإبداعية والتفكير فيها بناء على الحجة والدليل، والتحليل والتأويل وليس على أى كائن أن يأخذ بشىء منها إذا لم يقتنع، وإن فى الآراء التى تشير إليها هذه العبارات فى تقديرنا ما يقنع ويدمغ بالحجة، وإلا وجب أن نرفض مثلاً مذهب عبد القاهر الجرجانى فى درجات المعانى، فلا نقبل قوله : بمعنى المعنى فى الكلام الإيحائى لا لشىء إلا لأن فيه تغييبًا للمعنى الأول وقطعًا للصلة بين الدال ومدلوله الأول وتعطلاً فى عملية الإبلاغ فى مرحلة من مراحل التحليل !

٤ – أما اختلاف زمن كتابة الشعر عن زمن قراءته – إن كنت فهمت مقصد السائل – فحقيقة واقعة ولا نكران للصعوبات التى تطرحها فى مستوى البحث فى النصوص وتقييمها، لكن الوقاية من مخاطرها تتوفر بإحكام المنهج، وموضوعية الدرس، مع تجرد الدارس من كل حكم جاهز أو رأى مسبق.

الأستاذ الدكتور عز الدين إسماعيل : شكرًا جزيلاً للأستاذ الدكتور محمد الهادى الطرابلسى على تعقيبه، والكلمة الآن للدكتور وليد قصاب للرد على المناقشات والمداولات.

الأستاذ الدكتور وليد قصاب : أشكر أولاً للأخوة ملاحظاتهم التى أبدوها، وأبدى فى الوقت نفسه أسفى؛ لأن نوعاً من القمع الفكرى قد مورس فى كلام البعض، وبدا أن هناك شيئاً من التناقض بين القول والعمل.

الحقيقة أننى لا أدرى سببًا لهذه الثورة العنيفة التى أثارها الدكتور المسدى فى محاولته فرض رأى معين، حتى على المؤسسة نفسها، لم يَدَّعِ أحد أن ما يقال فى هذه الجلسات يمثل رأى المؤسسة، إنما هو آراء شخصية تقال، قابلة للأخذ والرد، كما يؤسفنى – أيضاً – أن يستعمل الدكتور المسدى بعض المصطلحات، التى هى نوع من الاتهام، وهى

ليست مصطلحات علمية كقوله : "السلفية، والفكر السلفى، وما شاكل ذلك"، ثم بدا لى - أيضاً - أن بعض الأخوة لم يقرءوا البحث كاملاً؛ فأنا فى البحث قد تحدثت عن حداثة معينة، وذكرت هذا الكلام فى أكثر من موضوع، واحترزت فى أكثر من مكان من أن يفهم كلامى على أنه هجوم على الحداثة بأكملها.

أنا تحدثت عن حداثة بأكملها، وأوردت نصوصاً لأكثر من عشرين ناقداً، هم من أشهر النقاد الموجودين الذين يكتبون عن الحداثة، والذين لا يُكتب عن الحداثة إلا ويُستشهد بآرائهم، وأنا سعيد كل السعادة لأن الدكتور المسدى أو غيره قد أعلنوا براءتهم من بعض هذه الآراء التى سقتها لهم، وهذا فى حد ذاته نقطة تبشر بأننا قد بدأنا نلتقى على أرضية مشتركة من الحوار.

ولا أدرى لماذا تكون المخالفة فى الرأى مخاصمة، ويتبقى أن نقول : إن الخلاف فى الرأى لا يفسد للود قضية، فأنا من حقى أن أقول رأيى فى الحداثة؛ لأن الحداثة كما عرضها أصحابها الحداثيون - ولست أنا الذى عرضتها - تبدو كأنها قضية فكرية، وهم الذين [أدلجوها] ولسنا نحن، فنحن نؤمن أن الحداثة قضية فنية أدبية، ولكن أكثر من مائة قول أوردتها فى البحث، وهنالك أقوال أخرى كثيرة لم أوردها لهؤلاء النقاد المشهورين، وما أظن أن أحداً ينازعنى فى أنهم ليسوا بمشهورين تجعل الحداثة قضية فكرية.

هنالك إذن العديد من الآراء تشعر أن الحداثيين - إلا إذا تبرأنا منهم - هم الذين حولوا الحداثة إلى قضية [أيديولوجية] فكرية، وهم الذين قالوا : إن الشعر والأدب لا يمكن أن يكسب صفة الحداثة إلا إذا ارتبط بموقف فكرى معين، وهذا هو الموقف الذى تبنوه، والنصوص التى أوردتها كثيرة وكانت واضحة ولا تحتمل الالتباس، فلست أنا الذى [أدلجت] الحداثة، وأنا لست من أنصار أن [تؤدلج] هذه الحداثة.

الدكتورة عصمت ذكرت أننى لم أبين رأيى فى أبى نواس، وأن هناك فرقاً بين القول والفعل، فى الحقيقة أن العكس هو الواضح تماماً، فلقد دافعت عن أبى نواس، وقلت : إن الحداثيين قد عرضوا أبا نواس وبشار، وكل الذين عرضوهم من الشخصيات الشاذة فى التراث - بصورة غير حقيقية، وهم أحسن بكثير مما عرضهم هؤلاء الحداثيون؛ أبو تمام ليس ملحداً ولا زنديقاً ولم يخرج على دين الله كما يقول عنه أدونيس، وقد ختم أبو نواس حياته بالتوبة والعودة. فأنا دافعت عن كثير من هذه الشخصيات التى استشهد بها الحداثيون وحملوا أقوالهم غير ما تحتمل، ووجهوها توجيهات ليست على حقيقتها.

الأستاذ البرادعى يعلم أكثر منى أن حداثة معينة يروج لها، وأن هؤلاء الحداثيين الذين ذكرنا بعضاً من أسمائهم، هم الذين يملكون كثيراً من المنابر الإعلامية، وصوتهم أندى وأقوى من أصوات الآخرين، والدليل على ذلك أن كثيراً من هذه الأسماء الذين ذكرنا قد حصلوا على جوائز الدولة التقديرية، ورشحوا لجوائز، ولا يخلو مؤتمر ولا ندوة من حضورهم ووجودهم فيه.

أنا لم أهاجم فى بحثى شخصاً - كما رأيتم - ولم أسئ بالعبارة لأحد، أنا تحدثت عن فكر معين، فنحن لم نتعرض لأشخاص؛ أنا عرضت حداثة معينة، ذات شكل فكرى، رسمه الحداثيون أنفسهم، وقلت : هذا النمط فى الحداثة مرفوض بالنسبة إلينا؛ لأنه يخالف عقيدتنا، ويخالف فكرنا، وتذوقنا اللغوى والشعورى، وأما فيما وراء ذلك فنحن جميعاً نتبنى التحديث؛ وقد قلت : إن هنالك حداثة حميدة، وهى موجودة فى الساحة؛ أنا لم أتحدث عنها؛ لأن البحث اقتصر على الحديث عن حداثة معينة، ولا أظن أن أحدًا يستطيع أن يحاسبنى على ذلك، ولقد بينت منهجى فى أكثر من موضع، فى أن كلامى ليس عن الحداثة عامة، وإنما عن حداثة معينة، هى هذه الحداثة التى أرى أنها حداثة "هجين" غير مقبولة بالنسبة لنا.

بقيت نقطة أخيرة، وهى شكرى للأستاذ الدكتور عز الدين إسماعيل لما قال، وعلى حسن تقديمه لى، وأنا فى الحقيقة لم أقدم صيغة أو وصفة لأحد من النقاد - كما قال - لكن أنا أبديت رأيى الشخصى، وليس هناك أى ناقد يستطيع أن يقدم وصفة لأدباء، فالنقاد ليسوا موصِّفين، وليسوا مقترحين لصيغ معينة، وليس هنالك شاعر إلا وهو يكتب انطلاقاً من موهبته الخاصة، دون أن يكون هنالك رأى لناقد ملزمٌ له. فأنا لم أقدم وصفة لأحد وإنما قدمت رأيى فى الحداثة التى أقبلها من وجهة نظرى، وشكراً لكم.

الأستاذ الدكتور عز الدين إسماعيل : شكراً للأستاذ الدكتور وليد قصاب على تعقيبه، والآن بعد أن استمعنا إلى العرضين الجميلين، وبعد المداخلات والمناقشات التى تفضلتم بها، والردود التى استمعنا إليها، تنتهى أعمال الجلسة الأولى من اليوم الثانى للمهرجان، وشكراً لكم جميعاً.

اليـوم الثانـى

الجلسة الرابعـة

٣٠ ذو الحجة ١٤١٧

٧ مـايـو ١٩٩٧

اليـــوم الثانى

الجلسة الرابعـــة

٣٠ ذو الحجة ١٤١٧ - ٧ مايـو ١٩٩٧

رئيس الجلسة الأستاذ الدكتور عــبد الســلام المســدى وزيــر التعليــم السابــق بتــونــس

الأستاذ الدكتور عبد السلام المسدى : بسم الله الرحمن الرحيم. أيها الحضور الكرام، نستأنف على بركة الله أعمال لقائنا الفكرى النقدى، فى جلسـتنا العلميـة الرابعـة الأخيرة، والتى سنناقش فيها بحثين :

أولاً : عرض لبحث عنوانه - بعد التدقيق - "ظاهرة الغموض فى التجربة الشعرية فى العصـر الحديـث"، وهـو بحـث للأستاذ الدكتـور محمـد أبـو الأنـوار، وهـو رئيـس قسـم الدراسات الأدبية بكلية دار العلوم - جامعة القاهرة، والفائز بجائزة الملك فيصل العالمية فـى الأدب العربى سنة ١٩٩٥ م.

إليه الكلمة ليعرض بحثه، فليتفضل.

ظاهرة الغموض فى التجربة الشعرية فى العصر الحديث

بقلــــــلم

الدكتور/ محمــد أبــو الأنــوار

رئيس قسم اللغة العربية بكلية دار العلوم - جامعة القاهرة

نقــدمــة

إن البحث الذى اقترحته علىّ الأمانة العامة لجائزة الشاعر "محمد حسن فقى" موضوعه :

"ظاهرة الغموض فى التجربة الشعرية فى العصر الحديث"

وليس من عادتى أن أقبل بحثًا فى وقت ضيقّ عليه، وليس من عاداتى أن أُقَدِّم تأليفًا إلى القارئ العزيز من المسودة الأولى، بل عوّدت نفسى الصبر عند البحث والكتابة؛ ولكن نظراً لمنزلة هذه الجائزة والقائمين عليها فى نفسى فعلت ذلك، وأسأل الله التوفيق.

*** حول الخطة والمنهج فى هذا البحث :**

أ - رأيت أن البحث يقتضى الإجابة عن سؤال هو : ما موقف النقد العربى القديم من ظاهرة الغموض، وما مفهومه لها ؟ ولذا توقفت طويلاً للإجابة عن هذا السؤال.

ب - ثم ما موقف النهضة الشعرية التى بدأت بالكلاسيكية الجديدة، ثم مرت بأطوار التجديد المختلفة لدى الاتجاهات التى ملأت الساحة حتى ظهور الاتجاه الرمزى؟

فكانت الوقفة الثانية التى تناولت جماعة الديوان رؤيتها وموقفها، وكذلك شعراء المهجر، ثم جماعة أبولّو.

جـ - ثم كان المرحلة الثالثة ذات العمق الخاص والبعد الخاص فى فهم ظاهرة الغموض فهمًا فنيًّا والوفاء لها، واستغلال أبعادها على مستوى من الجودة المعجبة، والرداءة المرفوضة أحيانًا.

من هذا المنطلق المحدد الواضح كانت خطوات البحث، وقد تناولت فى مراحل التحليل النظرى نماذج شعرية لبعض أعلام هذه المراحل.

ثم انتقلت فى النهاية إلى تقديم قصائد كاملة - على سبيل المثال - لشعراء لهم مكانتهم المرموقة : الشاعر فاروق شوشة، والشاعر محمد إبراهيم أبو سنة، والشاعر فاروق جويدة والشاعر عبد اللطيف عبد الحليم.

وفى نهاية المطاف وضعت يدى على نتيجة واضحة محددة أنهى بها البحث بعد طول العناء به.

وأتمنى أن أكون قد وفقت برغم دقة البحث وضيق الوقت الذى تيسر لى.

البحث

في مفتتح القول لابد من الوقوف على معنى الغموض لدى القدماء والمحدثين فى شتى فروع الدراسة الأدبية، وفى النقد الأدبى على نحو أخص.

ونقطة البدء لابد أن تكون من اللغة التى هى مادة البناء فى فن القول. يقول صاحب اللسان ضمن ما يقول فى مواده المتسعة : "كل ما لم يتضح لك من الأمور فقد غَمَضَ عليك، والغامض من الكلام خلاف الواضح ... ويقال للرجل الجيد الرأى : قد أغْمض النظر – ابن سيده – وأغْمض النظر : إذا أحسن النظر، أو جاء برأى جيد، وأغمض فى الرأى : أصاب، ومسألة غامضة : فيها نظر ودقة ... ومعنى غامض : لطيف ..."(١).

وفى تاج العروس : "وغمَّض الكلام : أبهمه، وهو خلاف أوضحه، كما فى الصحاح ..."(٢).

وفى أساس البلاغة الذى يتسع للمعانى المجازية أكثر(٣) يقول : "يقال للأمر الخفى والمُعْتاص : أمر غامض، وكلام غامض : غير واضح ... ويقال لمن جاء برأى سديد : لقد أغمضتَ فى النظر إغماضاً"(٤).

وهكذا نلتقى فى متن اللغة مع فكرة : أن الغامض من الكلام خلاف الواضح، وقد يفهم منه الإبهام، ومع ذلك ففى معانى اللغة متسع لفهم معنى التأمل والنظر الدقيق، ومن المعانى كما جاء فى لسان العرب: أغمض النظر : إذا أحسن النظر، أو جاء برأى جيد.

وسوف نرى – فيما يأتى – أن الاتساع الفنى فى مفهوم الغموض له وجه من التأصيل فى المعنى اللغوى، أو فى الجذر اللغوى لهذه المادة(٥) وهذا المنحى من الفهم فى التأصيل اللغوى سبق إليه العلامة ابن قتيبة (٢١٣ – ٢٧٦ هـ) فى كتابه القيّم "تأويل مشكل القرآن" حيث نهض برد "المعانى المختلفة للّفظ الواحد إلى أصل واحد ... وبذلك يكون لابن قتيبة فضل السبق إلى القول برد مفردات المادة اللغوية إلى أصولها المعنوية المشتركة" وهو فى ذلك أسبق من ابن جنى (٣٩٢ هـ) وأستاذه أبى على الفارس (٣٧٧ هـ) بل إن "فكرة ابن قتيبة هذه، هى التى أوحت إلى ابن فارس تأليف كتابه "مقاييس اللغة" ..."(٦).

إن فكرة الغموض – وهى إحدى وسائل الأشكال فى المعنى – قديمة فى النقد العربى.

يقول ابن قتيبة : "وقد اعترض كتابَ الله بالطعن ملحدون ولَغَوْا فيه، وهجروا، واتبعوا ﴿ما تشابه منه ابتغاء الفتنة وابتغاء تأويله﴾ بأفهام كليلة ... ثم قَضَوْا عليه بالتناقض والاستحالة، واللحن، وفساد النظم، والاختلاف ... ولو كان ما نحلوا إليه على تقريرهم وتأوّلهم؛ لسبق إلى الطعن به من لم يزل رسولُ الله صلى الله عليه وسلم يحتجُ عليه بالقرآن، وَيجعلُهُ العَلَم لنبوَّته، والدليل على صدقه، ويتحداه فى موطن بعد موطن على أن يأتى بسورة من مثله، وهم الفصحاء والبلغاء ... والمخصوصون من بين جميع الأنام بالألسنة الحداد واللّدد فى الخصام ... ولم يحك الله تعالى عنهم، ولا بلغنا فى شىء من الروايات – أنهم جَدَبُوهُ[7] من الجهة التى جدبه منها الطاعنون"[8] ومن يتتبع كلام ابن قتيبة يراه قد تنبه لقيمة الإغماض فى المعنى؛ حيث يقول : "وأما قولهم ماذا أراد بإنزال المتشابه فى القرآن، مَنْ أراد بالقرآن لعباده الهدى والتبيان ؟

فالجواب عنه : أن القرآن نزل بألفاظ العرب ومعانيها، ومذاهبها فى الإيجاز والاختصار... وإغماض بعض المعانى حتى لا يظهر عليها إلا اللَّقِنُ"[9].

ثم يعلل ابن قتيبه للإغماض الحسن فى الأسلوب القرآنى الكريم، وبالتالى لكل أسلوب أدبى راق. يقول :

"ولو كان القرآن كله ظاهراً مكشوفًا حتى يستوى فى معرفته العالم والجاهل؛ لبطل التفاضل بين الناس ... وماتت الخواطر. ومع الحاجة تقع الفكرة والحيلة، ومع الكفاية يقع العجز والبلادة. وقالوا : عيب الغِنى أنه يورث البَلَه، وفضيلة الفقر أنه يبعث الحيلة".

"وكل باب من أبواب العلم ... منه ما يجلُّ، ومنه ما يدقُّ؛ ليرتقى المتعلم فيه رتبة بعد رتبة، حتى يبلغ منتهاه ... ولتكون للعالم فضيلة النظر وحسن الاستخراج ... ولو كان كل شىء من العلوم شيئاً واحدًا لم يكن عالِمٌ ولا متعلّمٌ، ولا خفىٌّ ولا جلىٌّ؛ لأن فضائل الأشياء تعرف بأضدادها، فالخير يعرف بالشرّ، والنفع بالضر ... والصغير بالكبير والباطن بالظاهر"[10]

وهذا كلام يقود إلى قضية التفسير والتأويل[11] وإلى قضية المحكم والمتشابه[12].

وأبو بكر الصولى (ت ٣٣٦) من أوائل من تنبهوا للغموض بمعنى العمق العقلى، وهو يدفع عن أبى تمام المقولات التى أنكرت مذهبه الفنى الجديد؛ حيث قال ابن الأعرابى – وقد أُنْشِد شعرًا لأبى تمام : "إن كان هذا شعرًا فما قالته العرب باطل"(١٣) والناقد العربى القديم وقف من أبى تمام موقف الرفض بسبب تشكيلاته اللغوية المعقدة وغموض مضمونه، ولكن هذا القدر مهما بلغ فهو لا يمثل عبئاً على التراث الفنى العام لأبى تمام(١٤).

وأبو بكر الصولى هو الذى أوسع الأمر توضيحًا بالنسبة لشعر أبى تمام الذى مثّل طورًا جديدًا فى الشعر العربى حيث يقول فى كتابٍ أفرده لذلك :

"وعجبت من افتراق الناس فيه حتى ترى أكثرهم، والمقدم فى علم الشعر .. يوفيه حقه فى المدح ويعطيه موضعه من الرتبة .. وترى بعد ذلك قومًا يعيبونه، ويطعنون فى كثير من شعره .. وما يتضمن أحد منهم القيام بشعره، والتبيين لمراده، بل لا يجسر على إنشاد قصيدة واحدة له.."(١٥).

"وأما ما حكى عن بعض العلماء فى اجتناب شعره وعيبه ... لأن أشعار الأوائل قد ذُلِّلَت لهم، وكثرت لها روايتهم، ووجدوا أئمة قد ماشوها لهم، وراضوا معانيها ..."(١٦).

"ولم يجدوا فى شعر المحدثين مذ عهد بشار أئمة كأئمتهم، ولا رواة كرواتهم، الذين تجتمع فيه شرائطهم، ولم يعرفوا ما كان يضبطه ويقومُ به، وقصروا فيه فجهلوه فعادَوْه ... وكما قيل : الإنسان عدوّ ما جهل. وفرّ العالمِ منهم – من قوله إذا سئل أن يُقرأ عليه شعر بشار، وأبى نواس، ومسلم، وأبى تمام، وغيرهم من : (لا أُحْسِنُ) – إلى الطعن وخاصة على أبى تمام؛ لأنه أقربهم عهداً وأصعبهم شعراً "(١٧).

ثم يشخص أبو بكر الصولى الظاهرة التى جعلت الناس – حقيقة – يقفون من أبى تمام هذا الموقف المتباعد الأطراف فيقول :

"وليس أحد من الشعراء – أعزك ا لله – يعمل المعانى ويخترعها ويتكئ على نفسه فيها أكثر من أبى تمام، ومتى أخذ معنى زاد عليه، ووشّحه ببديعه، وتم معناه فكان أحق به، وكذلك الحكم فى الأخذ عن العلماء بالشعر"(١٨) وأبو تمام كان محور التهمة بالغموض عند الآمدى (ت ٣٧٠ هـ).

ولكن أبا اسحق الصابى (ت ٣٨٤) هو الذى أطلق عبارته المميزة؛ حيث قال : "أفخر الشعر ما غمض"(١٩).

"لقد أدرك الصابى بكل دقة وجلاء ارتباط اللغة الشعرية بعنصر فارق عن لغة النثر، هذا العنصر هو الغموض فى الشعر، الذى يقابل الوضوح فى النثر، ولم يقف الصابى عند هذا الفارق دون أن يكشف عن قيمة الغموض من خلال ربطه بمستوى الشعر المتضمن له؛ إذ ليس الغموض صفة فى أى شعر، وإنما فى أفخر الشعر، وهذا يعنى ارتباط الجيد بالجيد، فما دام الغموض يكمن فى أفخر أنواع الشعر، فإن الغموض ذاته فاخر، بل إن الغموض لا يكون فاخرًا إلا به ..."(٢٠).

لكن عبد القاهر الجرجانى (ت ٤٧١ (أو) ٤٧٤) شيخ البلاغة العربية ومؤصلها الأول لديه كثير من الأقوال التى لا يمكن حصرها والتى تؤصّل لمعنى الغموض الحسن الذى يرتفع به البيان الأدبى منازل متفاوتة، وهو فى الوقت ذاته يدين الغموض السلبى الذى يعمّى المعنى ويلْغزه، يقول :

"وما شرفت صنعة ولا ذكر بالفضيلة عمل إلا لأنهما يحتاجان من دقة الفكر ولطف النظر ونفاذ الخاطر إلى ما لا يحتاج إليه غيرهما، ويحتكمان على مَنْ زاولهما والطالب لهما فى هذا المعنى(٢١) ما لا يحتكم ما عداهما. ولا يقتضيان ذلك إلا من جهة إيجاد الائتلاف فى المختلفات. وذلك بيّن لك فيما تراه من الصناعات ووسائل الأعمال التى تنسب إلى الدقة، فإنك تجد الصورة المعمولة فيها كلما كانت أجزاؤها أشد اختلافًا فى الشكل والهيئة، ثم كان التلاؤم بينها مع ذلك أتم، والائتلاف أبين، كان شأنها أعجب، والحذق لمصورها أوجب(٢٢).

ويؤكد فكرته عن البعد الجمالى للغموض الحسن أو الغموض الفنى؛ حيث يقول : "والمعنى إذا أتاك ممثلاً فى الأكثر يتجلى لك بعد أن يحوجك إلى طلبه بالفكرة، وتحريك الخاطر له، والهمة فى طلبه، وما كان منه ألطف كان امتناعه عليك أكثر، وإباؤه أظهر، واحتجابه أشد. ومن المركوز فى الطبع أن الشىء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى، وبالميزة أولى، فكان موقعه من النفس أجلّ وألطف، وكانت به أضنّ وأشغف"(٢٣).

وليس من الفضول أن نتوسع بعض الشىء فى النُّقُول من عبد القاهر؛ لأن رؤيته للغموض الحسن (أو الغموض الفنى) متعددة الركائز. وقد اشتهر الآن لدى الباحثين والدارسين أن فكرة الغموض فى العمل الفنى – لاسيما الشعر – إنما هى من معطيات النقد الحديث وحده. نعم

هناك فرق بين رؤية النقد العربى القديم ورؤية النقد الأدبى الحديث، ولكن الجذور البعيدة فى الإدراك الفنى شديدة الاشتراك فى محاور هامة مع اختلاف التوجهات الفنية بين العصور.

يقول عبد القاهر : "وإن توقفت فى حاجتك أيها السامع للمعنى إلى الفكر فى تحصيله، فهل تشك فى أن الشاعر الذى أداه إليك، ونشر بَزّه لديك، قد تحمل فيه المشقة الشديدة، وقطع إليه الشقة البعيدة، وأنه لم يصل إلى درّة حتى غاص، وأنه لم ينل المطلوب حتى كابد منه الامتناع والاعتياص. ومعلوم أن الشيء إذا عُلم أنه لم ينل فى أصله إلا بعد التعب، ولم يدرك إلا باحتمال النصب، كان للعلم بذلك من أمره الدعاء إلى تعظيمه، وأخذ الناس بتفخيمه، ما يكون لمباشرة الجهد فيه، وملاقاة الكرب دونه"(٢٤).

وفى سياق الحديث عن المعانى التى ترتدى ثوب الغموض يقول عبد القاهر : "فإنك تعلم على كل حال أن هذا الضرب من المعانى كالجوهر فى الصدف، لا يبرز لك إلا أن تشقه عنه، وكالعزيز المحتجب، لا يريك وجهه حتى تستأذن عليه ... ثم ما كل فكر يهتدى إلى وجه الكشف عما اشتمل عليه، ولا كل خاطر يؤذن له فى الوصول إليه، فما كل أحد يفلح فى شق الصدفة، ويكون فى ذلك من أهل المعرفة ..."(٢٥).

وفى مقابل الغموض الجمالى شجب النقد العربى الغموض القبيح الذى يؤدى – لأسباب مرفوضة – إلى استغلاق المعنى، وقد حدد أبو هلال العسكرى (ت ٣٩٥) جملة العيوب التى تفضى إلى هذا النوع من الغموض وهى : "... التعقيد والإغلاق، والتقعير، وهو استعمال الوحشّى، وشدة تعليق الكلام بعضه على بعض، حتى يستبهم المعنى(٢٦)، ثم أحال على أمثلة لذلك، وشرع فى ضرب أمثلة أخرى.

وعبد القاهر الجرجانى يؤصل للغموض المرفوض القبيح فيقول :

"وإنما يزيد الطلب فرحًا بالمعنى، وأُنساً به، وسروراً بالوقوف عليه، إذا كان لذلك أهلاً. فأما إذا كنت كالغائص فى البحر يحتمل المشقة العظيمة ويخاطر بالروح، ثم يُخْرِج الخرز، فالأمر بالضد مما بدأت به؛ ولذلك كان أحق أصناف التعقيد بالذمّ ما يتعبك، ثم لا يجدى عليك، ويؤرقك ثم لا يروق لك، وما سبيله إلا سبيل البخيل الذى يدعوه لؤم فى

نفسه، وفساد فى حسّه، إلى أن لا يرضى بضعته فى بخله، وحرمان فضله ... أو كالذى لا يؤيسك من خيره فى أول الأمر فتستريح إلى اليأس، ولكنه يطمعُك ويسحب على المواعيد الكاذبة، حتى إذا طال العناء، وكثر الجهد تكشف عن غير طائل، وحصلت منه على ندم لتعبك فى غير حاصل"[٢٧].

حتى إذا جاء دور "حازم القرطاجنى" (ت ٦٨٤ هـ - ١٢٨٥ م) استقرت واتسعت أبعاد مصطلح الغموض فى النقد العربى. ومراجعة منهاج البلغاء لتحديد طبيعة هذا المصطلح ومتعلقاته واسعة متشعبة، نكتفى بالجوهر منها؛ حيث يقول تحت عنوان :

"معرف دالّ على المعرفة بماهية الشعر وحقيقته" :

"الشعر كلام موزون مقفًّى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه؛ لتُحْمَلَ لذلك على طلبه أو الهرب منه، يتضمن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيأة تأليف الكلام، أو قوة صدقه أو قوة شهرته أو بمجموع ذلك، وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب، فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوى انفعالها وتأثرها، فإن أفضل الشعر ما حسنت محاكاته وهيأته، وقامت غرابته، وإن كان قد يُعد حذقًا للشاعر اقتداره على ترويج الكذب وتمويهه على النفس وإعجالها إلى التأثر له قبلُ، فهذا يرجع إلى الشاعر وشدة تحيّله فى إيقاع الدُّلسة (الظلمة وهى التعمية والغموض) للنفس فى الكلام"[٢٨].

ويقول حازم فى مبحث تحت عنوان : "معلم دال على طرق العلم بما يزيل الغموض والاشتكال العارضيْن فى المعانى" :

"إن المعانى منها ما يقصد أن تكون فى غاية من البيان على ما تقدم، ومنها ما يقصد أن تكون فى غاية من الإغماض، ومنها ما يقصد أن يقع فيه بعضُ غموض، ومنها ما يقصد أن يُبان من جهة وأن يُغمض من جهة أخرى"[٢٩] ثم شرع فى بيان ذلك كله بتفصيلات دقيقة لا يتسع لها المقام هنا، لكن أبرز المعانى فى النص السابق معنى **نسبية الغموض وكذلك نسبية الوضوح**[٣٠].

الأسباب والأنماط العامة للغموض عند النقاد العرب[٣١]

نكتفي هنا برصد الأنماط والأسباب العامة للغموض.

١ - الغموض اللفظي

٢ - غموض المعنى السياقي، وهو ينقسم إلى قسمين :

أ - غموض المعنى في السياق اللغوي.

ب - غموض المعنى في السياق غير اللغوي (الغموض المقامي).

٣ - الغموض النحوي.

٤ - الغموض الصوتي.

٥ - الغموض الصرفي.

٦ - غموض الرواية والتصحيف[٣٢].

لكن الملاحظ على تحديد هذه الأنواع أنه لم يبرز من بينها الغموض الجمالي الذي هو سر الفن وذروة الإبداع العالي مع أن جذوره واضحة عند عبد القاهر والصابي قبله وعند حازم القرطاجني بعدهما على نحو ما أسلفنا في النصوص المختارة لهم من قبل.

ولعل السبب في ذلك أن هذه الأنواع قد نقلت عن كتب البلاغة في تقسيماتها الجزئية، وهي لا ترجع إلى الفقه الفني والفلسفي للنص الأدبي عند كبار النقاد، كما يتضح لمن يتأمل تحليلاتهم. ولم تكن هذه التحليلات وَكْدَ (قَصْد) البلاغيين، وإنما كان همهم رصد الأمثلة الواضحة للأنماط التي سبق تحديدها.

الاتجاهات الشعرية في العصر الحديث وظاهرة الغموض

لقد تباين موقف الاتجاهات الشعرية في العصر الحديث من ظاهرة الغموض فهمًا فنيًا وإبداعًا شعريًا.

ولسنا بحاجة إلى تأكيد أن الاتجاه الأول - وهو الكلاسيكية الجديدة أو الاتجاه "المحافظ البياني"[٣٣] الذي راده البارودي وتربع على قمته أحمد شوقي - لم يكن من همه الاستفادة بظاهرة الغموض كقيمة جمالية في إبداع النص الأدبي، كما هو الحال لدى الاتجاهات المتأخرة، كما سنرى.

وغاية ما يقال فى ارتباط هذا الاتجاه بالغموض أنه غموض يقف عند حدود النقد للنص بيتًا أو أكثر، على نحو ما نجد ذلك فى الشروح التى تناولت "شرح المشكل من شعر المتنبى"[٣٤].

وأبرز دراسة تقصت شعر شوقى مع مقارنته بشعر المتنبى هى الدراسة العميقة الجادة التى لا يلتفت إليها كثيرون رغم شدة عمقها وسعة تأصيلها وهى للأستاذ عباس حسن فى كتابه : "المتنبى وشوقى"[٣٥].

وقد وضح الأسس العامة التى ترجع إليها طبيعة الغموض عند شوقى[٣٦] وقابل فيها بينه وبين المتنبى، يقول :

"وقد يتسرب الغموض إلى المعانى الشوقية من قبل إشاراته لوقائع وأحداث تاريخية، قد تخفى على غيره ... ولهذا العيب دلالته الأخرى على سعة ثقافة شوقى وإلمامه بالتاريخ إلمامًا وافيًا". "وربما كان منشأ الغموض حديثه عن خواطر نفسه لا يعلمها سواه، ولا يريد أن يفصح عنها لأسباب سياسية أو غير سياسية ... وقد يكون من معارضته أحد الشعراء؛ فتضطره المعارضة إلى الخروج عن طبيعته (ليسلك مسلك قريعه، أو ليفوقه) فيجنح – مضطرًا – إلى التكلف والاعتساف ...". "وقد يكون الغموض عنده من إيغال الخيال، وإطلاقه بغير عنان يضبطه ويكْبحُ جماحه"[٣٧].

ثم يمضى الأستاذ عباس حسن فى تقديم نماذج موسعة يحللها ويقارنها بأشعار المتنبى بما يدل على خبرة واسعة بدراسة الشاعرين وشدة التدقيق وعمق البصر بأساليبهما الفنية.

جماعة الديوان أو الاتجاه التجديدى الذهنى[٣٨]

هذا الاتجاه الأول الذى راد نهضة التجديد فى الأدب عامة وفى الشعر خاصة من مطالع القرن العشرين، وتركت هذه الريادة عديدًا من الآثار فى النهضة الأدبية الحديثة.

نلتقى بالحديث عن الوضوح والغموض مع الأستاذ العقاد فى مقاله : "الوضوح والغموض فى الأساليب الشعرية"[٣٩].

يدين العقاد الوضوح المفرط فى عبارات الشاعر، وهو الذى يشل حركة الخيال ويبطل عمله، ويرى أن رفع النقاب الشفاف الذى يحجب المعنى "واجب

بل فرض مقضى على الشاعر كلما تسنى رفعه، دون إخلال بالمعنى أو تعطيل لمتعة الخيال؛ إذ ليس الفرق بين أسلوب العلم وأسلوب الشعر فى درجات الوضوح والغموض ... وإنما الفرق الذى بينهما أو الحائل الذى يفصلهما كائن فى طبيعة الأشياء التى يتناولها كل من العقل والخيال، وفى طريقة التناول وكيفيته ..."، "ولا أذكر أننى قرأت بيتًا أو جملة قط لفحل من فحول الشعر والبلاغة فأحسست للقائل اختيارًا فى وضوح عبارته أو غموضها، **فإن المعنى إما أن يكون واضحًا بطبيعته، فلا يكون تعمد إخفائه للمبالغة والترويج إلا شعوذة** ينبو عنها، بل يستحيي منها كل طبع نزيه. **وإما أن يكون غامضًا بطبيعته فليس للشاعر أو الكاتب فيه ذنب، ولا يقال حينئذ للذى يحتوش** كلامه الغموض : إنه ذاهب فيه مذهبًا خاصًّا يقصده ويؤثره على سواه ..."، **"ولقد تقترن العبارة البليغة بمعان جمة لا تزال تسترسل فى الذهن حتى يحتويها الغموض فى ظلال الفكَر البعيدة وشعاب الخيال المستسرة، ولكن لا يلزم لهذا الكلام البليغ نصيب من الغموض الذى لابد أن تنتهى إليه معانيه ذهابًا مع الخيال ومطاوعة لتداعى الخواطر وتلاحق الصور**[٤٠].

واضح عند التأمل أن العقاد **يحتفى بالخيال والإيحاء وتداعى الخواطر وتلاحق الصور فى التعبير الفنى الأصيل.**

وهو يدين الوضوح المفرط الذى يشل حركة الخيال ويبطل عمله، ويرى أن المعنى إما أن يكون واضحًا بطبيعته، وحينئذ لا يصح الترويج لإخفائه بالمبالغة والشعوذة، وإما أن يكون غامضًا بطبيعته، وهو حينئذ لا يوصف بأن صاحبه قد ذهب فيه مذهبًا خاصًّا فى العموض يؤثره على ما سواه.

وهو يقرر – كما سبق قوله – أنه : قد تقترن العبارة (الواضحة) البليغة بمعان جمة لا تزال تسترسل فى الذهن حتى يحتويها الغموض فى ظلال الفِكَر البعيدة، وشعاب الخيال المستسرة، ولا يلزم لهذا الكلام البليغ نصيب من العموض الذى لابد أن تنتهى إليه جملة معانيه بالخيال الثرى وتداعى الخواطر الخصب وتلاحق الصور الموحية.

المحور الأصيل عند العقاد – إذن – هو غزارة الخيال وسعة الإيحاء وتلاحق الصور حتى فى العبارة الواضحة الموجزة على نحو ما فصل عند قوله تعالى : ﴿والصبح إذا تنفس﴾[٤١].

ولا يرى الغموض وسيلة أسلوبية تقصد لذاتها.

ولعله مما عزز فكرته السابقة تميز اللغة العربية لديه فى طبيعتها المجازية الخاصة التى عناها فى قوله : "وإنما تسمّى اللغة العربية بلغة المجاز؛ لأنها تجاوزت بتعبيرات المجاز حدود الصور المحسوسة، إلى حدود المعانى المجرّدة؛ فيستمع العربى إلى التشبيه فلا يشغل ذهنه بأشكاله المحسوسة إلا ريثما ينتقل منها إلى المقصود من معناه"[٤٢] دون الوقوف عند الأشباه والأشكال، ولعل هذه الفكرة عن الطبيعة الخاصة للغة العربية التى جماع الوصف عنده لها أنها لغة شاعرة – لعل هذه الفكرة هى التى شكلت موقفه من الرمزيين.

فالعقاد يقف من الرمزيين موقفاً واضحاً فهو يرى[٤٣] "أن الشعر لا يستغنى عن الوحى والإشارة، وأن أبلعه ما يجمع الكثير فى القليل، ويطلق الذهن من وراء الظواهر القريبة إلى المعانى البعيدة ... والعقاد يتفق فى هذه النظرة مع الرمزيين الذين يذهبون إلى أن خاصة الشعر الغنائى الجوهرية هى الإيحاء".

"ويضيف العقاد – إلى ما سبق – أن غاية ما ينتهى إليه الشاعر فى رمزه أن يتخذ الأحلام لغة للرمز التى يعبر بها "الوعى الباطن" عن شعوره المكبوت".

"وينعى العقاد على الشعراء الرمزيين تجاوزهم فى دعوتهم حدّ الاعتدال؛ إذ إنهم ... ينكرون الحواس وعملها، ولا يدينون بشيء غير ما يسمونه رموز الوعى الباطن وأحاجيه"[٤٤].

ويخلص – العقاد – "إلى أن الرمزية سليمة فى حدودها الأولى، وهى حدود الاعتراف بالخفايا والأسرار ... وميزان الصدق أن يكون الرمز ضرورة لا اختيار فيها، فأنت تفصح حتى يعييك الإفصاح؛ فتعمد إلى الرمز والإيحاء لتقريب المعنى البعيد، لا لإبعاد المعنى القريب ..."[٤٥].

على أن العقاد استعان بالرمز فى قصيدته الشهيرة "ترجمة شيطان"[٤٦] التى ما تزال تستعصى على تأويل رموزها وإشاراتها؛ ولابد أن يختلف التناول لها من ناقد إلى آخر. وللعقاد قصيدة أخرى لجأ فيها إلى استعمال الرمز فى تفسير صراع القوة، والفكر،

والجمال، ولا يمكن فهمها بدون تحليل رموزها، وهى مع ذلك ليس فيها كلمة غامضة ولا عبارة مستغلقة. وسوف نختارها نموذجًا فى التمثيل لطبيعة الرمز الذهنى فى هذا الاتجاه الشعرى فيما بعد.

فإذا ذهبنا إلى عبد الرحمن شكرى الشاعر الناقد الذى يروعك بوفرة عطائه وسعة معرفته إلى المدى الذى أصفه بأنه بين أصحابه كالأرض التى تنبت فى الموسم الزراعى الواحد غلات متعددة، فتبهرك وتسعدك وتتركك معها موزعًا فقط بين الانبهار والسعادة.

يرى عبد الرحمن شكرى أن الأسلوب الرمزى يعتمد على التكثيف والاسترسال "فى وصف الهواجس النفسية من غير تمهيد أو شرح لهذه الهواجس ... ولا شك أن هذا المذهب يتطلب ذكاء وانتباهًا وثقافة من الشاعر والقارئ. ولكن أصحابه قد نسوا قول "بندار" الشاعر الإغريقى القديم، وقد أراد أن ينصح شعراء عصره : (ابذروا البذر باليد لا بالزمبيل) يعنى أن الزارع إذا رمى بذراً كثيراً فى مكان واحد فإن النبات الذى ينبت قد يقتل بعضه بعضاً، وكذا الشاعر إذا أدخل الصور الشعرية بعضها فى بعض فى جملة واحدة أفسد بعضها بعضاً"[47].

ثم حدد **الأستاذ عبد الرحمن شكرى** أسباباً ثلاثة عامة للتعلّق بهذا المذهب، وهى أسباب إدانة[48] :

* منها أن الشاعر قد يلجأ إلى هذا المذهب؛ ليكثر من استخدام أخيلته وصوره الفنية، ناسيًا نصيحة "بندار" السابقة.

* ومنها أن الشاعر قد يلجأ إلى هذا المذهب إذا أعوزته الكلمة الصحيحة.

* ومنها أن هذا الوضع قد يكون لمرض فى مزاج الشاعر.

وهو يرى أن الطريقة الرمزية تؤدى إلى فتور العاطفة وقلة تأثر القارئ بشعور الشاعر[49].

ويعلل بأسباب تبلغ ثلاثة عشر سبباً لفكرة أن الشعر الرمزى يجد قراءً وأنصاراً مع غموضه[50] ثم يرى ضياع الرؤية فى الفن الرمزى، حيث يقول : "... قلما تجد اثنين من الناس يتفقان فى طريقة التفكير أو طريقة الشعور كل الاتفاق؛ لاختلاف صفات نفسيهما

الموروثة، واختلاف اتجاه الذهن وقتاً "ما". ومن أجل هذه الأسباب اختلط الحابل بالنابل فى عصر كثرت وتنوعت فيه الثقافات، وصار الرمزيون يحيلون على الثقافة وأنواعها وطرق التفكير والشعور ومقدار العرفان إذا لم يفهم القارئ شعرهم، وليس الأمر كما يزعمون فى بعض شعرهم إذا صدق زعمهم فى بعضه"(٥١).

فإذا جئنا إلى إبراهيم عبد القادر المازنى فإنه يختصر الطريق فى كتابه الشهير "الشعر غاياته ووسائطه" حيث يقول : "وإذا كان امتياز الشعر بالتأثير فليس لشاعر فضل فى مذهبنا إلا بسهولة مدخل كلامه(٥٢) على النفس وسرعة استيلائه على هواها، ونيله الحظ الأوفر من ميلها، وإنما يلائم الشاعر بين أطراف كلامه ... لتكون عبارته أفعل باللب، وأملك للسمع والقلب، وأبلغ فى التأثير : والشاعر فى ذلك كصانع الديباج، يوشيه بمختلف التصاوير "ومتناسبها" ليكون أملأ للعين، وأوقع فى النفس، وأعلق بالقلب، وليست المزية كما يتوهم من لا يتدبرون الكلام، فى أن هذا أكثر تأنقاً من ذاك، وأحسن تحيراً، بل المزية فى أن أحدهما أقدر على إيلاج المعنى فى ذهن القارئ، وذلك هو الأصل فى جميع فنون الكتابة"(٥٣).

ثم يضيف قائلاً : "قد يكون عمق الفكرة مانعاً من فهمها، ولكن الغموض على أية حال عيب فى الشاعر أو الكاتب..."(٥٤)، "على أنى لست أنكر أن الاستعارات المصيبة وما يجرى مجراها من أنواع البديع قد يبرز المعنى فى أحسن معرض، مثل قوله تعالى : ﴿هن لباس لكم وأنتم لباس لهن﴾(٥٥) فإن ذلك أدل على اللصوق وشدة المماسة"(٥٦).

هكذا يدلنا على أن مذهبه وطريقته تتفق مع العقاد حتى فى الجنوح إلى التمثيل بالنص القرآنى فى بلاغة الوضوح وغزارة المعنى وتنوع إيحاءاته.

جماعة الديوان والمذهب الرومانتيكى ومنعطف الغموض

لاشك أن صلة جماعة الديوان بالشعراء والنقاد الرومانتيكيين أشهر من أن يُدَلَّ عليها، فهى نقطة اللقاء القوى بين الأدب العربى الحديث والآداب الأوربية، ولكنه تأثر على طريقة التأصيل والابتداع وليس على طريقة التقليد والاتباع، يقول الأستاذ العقاد :

"والواقع أن هذه المدرسة المصرية ليست مقلدة للأدب الإنجليزى، ولكنها مستفيدة منه مهتدية على ضيائه، ولها بعد ذلك رأيها فى كل أديب من الإنجليز كما تقدره هى، لا كما يقدره أبناء بلده، وهذا هو المطلوب من الفائدة الأدبية التى تستحق اسم الفائدة؛ إذ لا جدوى هناك فيما يلغى الإرادة ويشلّ التمييز ويبطل حقك فى إدراك الخطأ والصواب، وإنما الفائدة الحقة هى التى تهديك إلى نفسك، ثم تتركك لنفسك تهتدى بها وحدها كما تريد، وَلأَنْ تخطئ على هذا النمط خير لك من أن تصيب على نمط سواه"[٥٧] ويحدد العقاد نوع المدرسة وأسماء بعض أعلامها فيقول :

"ولقد كانت المدرسة الغالبة على الفكر الإنجليزى والأمريكى بين أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر هى المدرسة التى كانت معروفة عندهم بمدرسة النبوءة والمجاز، أو هى المدرسة التى تتألق بين نجومها أسماء "كارليل" و "جون ستوارت ميل" و "شيلى" و "بيرون" و "وردزورث" ... ثم خلفتها مدرسة قريبة منها تجمع بين الواقعية والمجازية وهى مدرسة : "برونج" و "تنيسيون" و "أمرسون" و "لونجلفو" و "بو" و "ويتمان" و "هاردى" وغيرهم ممن هم دونهم فى الدرجة والشهرة. وقد سرى من روح هؤلاء الشىء الكثير إلى الشعراء المصريين الذين نشئوا بعد شوقى وزملائه، ولكنه كان سريان التشابه فى المزاج واتجاه العصر كله، ولم يكن تشابه التقليد والفناء"[٥٨].

وينبغى أن نتنبه إلى أمرين ذكرهما بعناية الدكتور محمود الربيعى فى كتابه "فى نقد الشعر"[٥٩] :

الأول : أن الشعراء الرومانتيكيين الكبار فى إنجلترا خمسة وهم : "وليم بليك" و "وردزورث" و "كوليردج" و "شيلى" و "كيتس" "وهؤلاء الشعراء يكونون وحدة منسجمة، ويمثلون وجهة نظر موحدة فى معنى الشعر، وفى وظيفة الخيال ..."[٦٠].

الآخر : أن تحمس جماعة الديوان للفكر الرومانتيكى "جاء فى وقت كانت فيه هذه الأفكار تمرّ فى الفكر الإنجليزى بحالة انحسار فى جميع الجبهات ... وقد اتخذ العقاد من هذا ... دليلاً على أصالة "جماعة الديوان"،

إذ لم تتأثر بمذهب هو "موضة" العصر؛ فيمكن أن تتوجه إليها تهمة الانبهار والتقليد، وإنما تأثرت باتجاه، لا ولوع للعصر به، فدلّ ذلك على أنها إنما تأثرت بما يتلاءم مع طبيعتها الخاصة(٦١).

وإذا كان السياق يقتضى تحديداً سريعاً لأبرز الأصول الغربية التى أثرت فى جماعة الديوان، فيمكن القول على النحو التالى(٦٢) :

١ - إن تأثر جماعة الديوان بالاتجاه الرومانسى فى الفكر النقدى والإبداع الشعرى أدى إلى وقوفها من شوقى وحزبه الفنى الكبير موقفاً فنيًّا تقوم أصول الأفكار الجديدة فيه على الفكر الرومانسى الذى يختص بشعر النفس ومشاعرها، والذى يحارب النزوع إلى التقاليد الشعرية الموروثة فى المعنى والصياغة معاً.

٢ - التأثر بهم فى فكرة "وظيفة الشعر" أو غايته، والفكرة المحورية هنا "أن الهدف الأساسى للشعر هو الكشف عن الحقيقة وتوفير المتعة الفنية للقارئ ..."(٦٣).

٣ - الخيال : إن ملكة الخيال هى الملكة الأولى التى تصبح بها الحياة موارة خصبة. يقول العقاد : "**النظر إلى الدنيا لن يتسع ولن يصح ولن يكمل إلا بخيال كبير يستوعب ما يراه ويقيس ما غاب على ما حضر**، وما يمكن على ما أمكن، وما يتمخض عنه المستقبل على ما درج فى ألفاف الزمان، **وتلك ملكة لا غنى عنها لعامل، ولا عالم، ولا شاعر، ولا قارئ**، ولا متعلم، **وما دام أناس منا يجهلون مدى اتساع الحياة فلا عجب أن يجهلوا مدى اتساع الشعر... فلنفهم شأن الخيال فى توسيع الدنيا والسيطرة عليها - نفهم شأن الشعر الصحيح**، ولنفهم شأن الشعر الصحيح - نحطم تلك السدود التى يحبسنا فيها أصحاب التعريفات من الجامدين أو المقلدين فى كراهة التقليد، ولنذكر أبداً أن التعبير الجميل عن الشعور الصادق عالم لا ينحصر فى قالب ولا يتقيد بمثال"(٦٤).

ويوضح عبد الرحمن شكرى الفرق بين الخيال "**Imagination**" والوهم "**Fancy**" فيقول :

"ينبغي أن نميز في معاني الشعر وصوره بين نوعين : نسمي أحدهما التخيل، والآخر التوهم، فالتخيل هو أن يظهر الشاعر الصلات بين الأشياء والحقائق، ويشترط في هذا النوع أن يعبر عن حق. والتوهم أن يتوهم الشاعر بين شيئين صلة ليس لها وجود، وهذا الشيء يُغْرَى به الشعراء الصغار، ولم يسلم منه الشعراء الكبار"(٦٥).

ثم يحدد طبيعة الخيال ويميز بينه وبين توهم الخيال في التشبيهات فيقول : "وليس الخيال مقصوراً على التشبيه، فإنه يشمل روح القصيدة وموضوعها وخواطرها، وقد تكون القصيدة مليئة بالتشبيهات، وهي بالرغم من ذلك تدل على ضآلة خيال الشاعر، وقد تكون خالية من التشبيهات و هي تدل على عظم خياله ..."(٦٦).

وفي هذا الصدد يقول هازلت : "إن الشعر هو اللغة الدقيقة للخيال، والخيال هو تلك الملكة التي تمثّل الأشياء لا كما هي في ذاتها، ولكن كما تُشَكَّل بأفكار ومشاعر أخرى متباينة"(٦٧).

بقي أن نشير إلى أن بعض الخصائص الذاتية الحادة في خيال الرومانتيكيين ليست لدى جماعة الديوان.

يقول الدكتور محمد غنيمي هلال : "فقد يعمد الرومانتيكي إلى تخيل لذائذ الحس في مخلوقة وهمية يظفر بزيارتها له في حلم من أحلام اليقظة، وهذه الحالة هي أهون ما يحفل به خيال الرومانتيكي شأناً، ولكنها فريدة في بابها، حتى لتقرب من الجنون..."(٦٨).

وفي هذا السياق أيضاً نلتفت، إلى الفكرة الفذة التي أشار إليها الدكتور محمود الربيعي في رصد تأثر جماعة الديوان بالرومانتيكيين، وهي أن نقد جماعة الديوان لم ينحصر في دائرة الرومانتيكيين "فإن لهم أفكاراً عامة وجزئية لا تتصل بالتفكير الرومانتيكي، وهي على مستوى عالٍ من الأهمية..."(٦٩).

ومن أبرز الأدلة على عدم تبعيتها المطلقة لاتجاه من الاتجاهات أن العقاد وهو يؤصل لمفهوم "الشعر والفلسفة" وهو موضوع ليس من هموم النقد العربي القديم يعالجه العقاد قائلاً : "**والحقيقة أن الفكر والخيال والعاطفة ضرورية كلها للفلسفة والشعر مع اختلاف في النسب**" ولكن الأهم في هذا السياق أن العقاد لم يجمع أدلته من مقولات النقد الأدبي بل كان مرجعه ودليله في ذلك الرجوع إلى كبار شعراء اللغة العربية، وأوضح أنهم أسهموا بنصيب وافر في عالم المذاهب والآراء(٧٠).

وقفة سريعة مع تأثر جماعة الديوان بـ "وردزورث" فى لغة الشعر

واضح أن شعراء جماعة الديوان تأثروا بـ "وردزورث" فى رفض القوالب الشعرية القديمة.

ولكن دعوته إلى تبنى اللغة ذات الأسلوب العادى البسيط المألوف تبناها رجال الديوان بمعيار فنى عادل هو : أن مقياس اللفظة بنجاحها فى سياقها نجاحاً لا يغنى عنه فيه سواها.

ولعل شكرى - كما يقول الدكتور محمد مصايف - : "كان أوضح من صاحبيه؛ لأنه دعا إلى استعمال الغريب والمألوف من الألفاظ على سواء، وأوضح أنه لا يدعو إلى استعمال اللغة "الحقيقية للناس" ولا إلى التهاون فى القواعد اللغوية"(٧١).

والأستاذ العقاد فى مقدمة ديوانه "عابر سبيل" يتكلم عن "الموضوعات الشعرية" ويؤكد على فكرة أن : "كل ما نخلع عليه من إحساسنا ونفيض عليه من خيالنا ونتخلله بوعينا ونبث فيه من هواجسنا وأحلامنا ومخاوفنا هو شعر، وموضوع للشعر؛ لأنه حياة وموضوع للحياة".

"وعلى هذا الوجه يرى "عابر السبيل" شعرًا فى كل مكان إذا أراد ... وعندى أننا فى حاجة - نحن أبناء العصر الحاضر - إلى التوجه لإنقاذ النفس الإنسانية لا لإنقاذ الملكة الفنية وحدها، فإننا إذا تعودنا العناية بالأشياء وجدنا فيها ما يستحق العناية، وينفض عن النفس تلك التفاهة التى غلبت على الحياة وعلى الشعر والفن ..."(٧٢).

وهكذا يحتفى العقاد وينقب فى مفهوم الموضوعات الشعرية.

ويرى الأستاذ فاروق شوشة أن العقاد "حقق فى ديوانه "عابر سبيل" ما سبق أن دعا إليه "وردزورث" فى رفضه للمعجم الشعرى الذى كان سائداً فى زمانه، والذى يفرق بين لعة الشعر ولغة النثر، وتبنى العقاد لغة شعرية هى لغة الناس البسطاء التى نجدها أوضح ما تكون فى قصيدته : "أصداء الشارع" التى يقول فيها :

بنو جرجا ينادون على تفاح أمريكا

* * * * *

وهى لغة شعرية تذكرنا بالصدمة التى أحسها بعض الناس عند قراءة النماذج الشعرية الأولى فى حركة الشعر الجديد ... وهى اللغة التى تمثلها صلاح عبد الصبور فى قصيدته "الحزن" ... وهو يقول :

يا صاحبى إنى حزين

طلع الصباح

فما ابتسمت، ولم ينر وجهى الصباح

وخرجت من جوف المدينة أطلب الرزق المتاح

فشربتُ شايًا فى الطريق

ورتقتُ نعلى

وبهذا المعنى يكون العقاد سابقًا لرواد الشعر الجديد فى تبنى هذه اللغة الشعرية..."(٧٣).

لكن المساحة الواسعة من شعر العقاد تتردد بين جنبات شديدة الانفساح، أحد طرفَيْها الشعر العربى الرفيع السامق، وطرفها الأخر هذه البساطة المحكمة فى الموضوع والفكرة ولغة الأداء، وهذه السمة بطرفيها تدل على عبقرية العقاد الشعرية، وما كان خلاف العقاد مع جماعة الشعر الحر حول المعجم الشعرى وإنما فى طريقة البناء، ولاسيما فى الجانب الموسيقى الذى يعتمد على التشكيلات الجديدة للتفعيلة وحدها.

وما لاحظه بذكاء الأستاذ فاروق شوشة لهو دليل على أن ريادة جماعة الديوان للتجديد فى الشعر تستوعب أطرافه وأصوله الصحيحة.

خلاصة لفكرة الوضوح والغموض عند جماعة الديوان

من كل ما تقدم يمكن القول بأن جماعة الديوان – وهى أسبق جماعة اطلعت بوعى وباستقلال شخصية على القيم الجمالية والأسس الفنية الأصيلة والمفتعلة فى الأدبين العربى والغربى – قد أَصَّلَتْ فى غير تبعية لكل ما رأته صواباً هنا وهناك.

وهى قد تبنت الوضوح الثرى الجميل، وكذلك الغموض الثرى الجميل، وأنكرت الغموض الذى يقود إلى شعوذة التعمية، وقدمت لذلك نماذج تحليلية من الأدب العربى الرفيع.

والأسلوب الشعرى عند هذه الجماعة عماده : الخيال والتصوير والإيحاء، ولا يقتضى ذلك ضرورة استخدم المجاز – دائماً – كما فى مقطوعة العقاد :

صغـــير يطلـــب الكـــبرا   وشـــيخ ود لـــو صَغُـــرا
وخـــال يشـــتهى عمـــلا   وذو عمـــل بـــه ضجـــرا
ورب المـــال فـــى تعـــب   وفـــى تعـــب مـــن افتقـــرا

فهـــل حـــاروا مـــع الأقـــدا   ر، أو هـــم حـــيروا القـــدرا
شِكـــاة مـــا لهـــا حَـكَـــم   سـوى الخصمين إن حـضرا[٧٤]

فالعقاد لم يستخدم فى تصوير فكرته أى تعبير مجازى، ومع ذلك يقول عنها الدكتور محمد غنيمى هلال : "فالثوب الشعرى فيها يقصر عن عمق التجربة، وإن كان يوحى بها إيحاء قويًّا أصيلاً"[٧٥].

وإذا بدا لنا أن نقدم نموذجاً شعريًّا لما نحن بسبيله لدى جماعة الديوان، فإنى أقتصر على العقاد؛ لأنه أصبح فى تاريخ الأدب الحديث اليوم رائد هذه الجماعة ومنظِّرها وأمين مسيرتها الطويلة دون تفريط فى الإشادة بجهد صاحبيه الكبيرين.

وعند العقاد نماذج شتى – لاتساع مساحته الشعرية – لعل فى مقدمتها لنماذج الغموض الفنى الراقى قصيدته "ترجمة شيطان"[٧٦] وبرغم تقدمة العقاد لها، وبرغم الهوامش التى تحلّ بعض مغاليقها اللغوية، فإن القصيدة تبقى رمزية الطابع، بحيث لا يمكن الاتفاق بين قرائها على تحديد ملامح جزئياتها وترابط خطواتها الدقيقة، وما تزال الرموز المتماوجة فيها تدفع القارئ من شاطئ إلى آخر ومن قرار إلى سواه[٧٧].

أما النموذج الذى نختاره – هنا على إيجاز شديد فى عرضه – فهو قصيدة العقاد : "مباراة فى مزايا الشفاه"[٧٨] ومطلعها :

تبـــارت شـــفاه حباهـــا الإ   لـه بشتى المزايا وشتى النِّحـل
لأى الشّـــفاه تجيـــب الســـما   ءُ ؟ وأى الشفـاه هنـاك الأُولِ ؟

فنــــادى جبـــابرة العالمـــــ ـيـن نــداء المــدلّ بـأمر جَلَـــل
لنـــا وحدنــا صولجــان العـــلا ومنـــا الرّجــاء ومنـــّا الوجـــــل

***** *****

ونــــادى العبـــاقرة الملهمـــــو ن صِحَـاحَ المعـانى فصـاحَ الجمَـل
لنــا وحدنــا جائــزات الشفـــا ه، إذا اختلف سُبْلها فى الجــدل

***** *****

وأقبــل ســرب الظبــاء المـــلا ح رخيـمَ البُغـام مليـحَ الكحــل
فقـــال وفـــى قولـــه لثغـــةٌ كـأنك ترشـــف منهـــا العســل
لنـــا القـول فيكم رجـــال الكـــلا م لنـا القـول فيكم رجال العمــل

***** *****

وتنتـهى بـهم المجادلـة إلـى الاحتكـام إلـى خالقهم – وللّه المثل الأعلى – ويحكـم للجمال عليهم .... :

وقـال : أجل – تلك أغلى الشفـــا ه، فأصغوا وقالوا جميعًا : أجـــل

وأنت تقرأ القصيدة – كاملة – فلا يغيب عنـك شىء مـن شـدة وضـوح ألفاظهـا ومغانيها، ولكنك حين تقف على تجربة الشاعر لا يتيسر لك الأمر(٧٩).

ويكاد بعض من يقرءون القصيدة يذهبون إلى القول بأن الشـاعر كـان يعبـث عبثـاً ذهنيًّا محبباً؛ لأنه جعل رجال القوة، ورجال العبقريـة، وربـات الجمـال، يدخلـون فـى مبـاراة يستعرض فيها كل منهم مزاياه التى يطلب بها الفوز على الآخرين.

ومـع ذلك يمكـن القـول بـأن الشاعـر وقَع فى جملة أخطاء، تتلخص فى أنه لم ينجح فى عرض مناظرة محكمة.

قلِّب وجوه النظر والتأمل فـى حجـج الجبـابرة، والعبـاقرة، فلـن تجـد غـير الإجمـال والقصور، ولن تجد روعة الكشف عن الأسرار العليا التى يقبسها الشاعر مـن عـالم الحقيقـة، فنسعد أو نسرّ بها حتى وإن خالفناه فى كلها أو بعضها، فإذا جاء الشاعر إلى الجمال لم يُعطِ

غير أوصاف هى الأخرى مجملة شديدة الافتقار إلى الكشف عن أسرار الجمال ورؤاه، تلك التى تجعل الإنسان أسيراً مشدوهاً مأخوذاً بأسراره العليا التى لا قدرة له عليها، ولا خلاص له منها.

وحتى عندما جعل الحكم من الإله الخالق – ولله المثل الأعلى – لم يقدم معه الحجة النافعة أو الحيثيات الموضحة الغالبة، وكنا ننتظر فى سياق الحكم الإلهى بتفضيل الجمال إبانة عليّة تكشف لنا أسرار ضعفنا أمام الجمال وأسرار انجذابنا الدائم إليه.

تلك أبرز الملامح العامة التى يمكن أن ينتهى إليها بعض من يقرأ القصيدة ويحاول البحث عن معنى للتجربة أو تفسير للنص. وهم إذا قالوا : هذه الملاحظات ضد النص، فإن عذرهم كبير. ولكنهم فى الوقت نفسه يكونون قد وقعوا ضحية فهم النص من خلال منهج تفسيرى محض يغل حركتهم عن اللمح الأبدى ويتركهم يتسكعون حول جدران النص من الخارج دون النفاذ إلى الحقيقة الكامنة فى ضميره التى تهتك عنه كل غموض، وهذه الغاية هى أرقى غاياته وأسمى مراميه.

إن مفتاح فهم النص فى أصقاع السيرة الشخصية والطبيعة النفسية والذهنية للشاعر، وحتى لو لم نكن على علم بهذه الأمور الخارجية فإن اختراق الغموض فى النص معالجة تلذ لذاذة تذوقه الأصيل.

للعقاد حكايا حب أظهرها وأقواها قصته مع "سارة"، وكان العقاد – أحيانًا – يقاطعها ويصمم على القطيعة، لكنه ما يلبث أن يتراجع، والعقاد كان شديد التأمل لأنواع العواطف والنزعات التى تعترى المحبين، وكان يتخذ من نفسه ومن محبوبته ومن مواقفهما وتجاربهما نماذج للفهم والتحليل، ونص قصته مع سارة أكبر دليل على ذلك، فلا تكاد تجد موقفاً صغيراً أو كبيراً فى هذه التجربة التى عاشها العقاد إلا جعله موضوع تأمل وتحليل، ووسيلة فهم ونفاذ إلى معرفة أسرار الحب وعلائقه.

المهم الآن إما أن العقاد اختلف مع محبوبته وعاد إليها. أو أنه عاد إلى الحب بعد أن أخذ نفسه بالسلوّ عنه فى أعقاب تجربة أقنعته بذلك.

ووقف العقاد العملاق أمام نفسه يتساءل من أعماقه :

هل أضعف وأنا القوى صاحب الإرادة الغلاّبة والعزيمة القادرة ؟ هـل أضعـف وأنـا صاحب البصيرة والنفاذ إلى لباب المواقف ؟

وفى وسعنا أن ندعى أن العقاد استجمع إرادته وتسلح بشـتى الحجـج التـى أملتهـا عليه عبقريته؛ لينصرف ويتمسك بالسلوان، ولكنــه وجـد نفسـه خـائراً ضعيفـاً مقبـلاً علـى الحب غير مدبر.

هنا اتجهت نفسه الطُّلَعَةُ وفؤاده الذكى وبصيرته النافذة إلى تحليل الموقف. مـا معنـى أن الإرادة القوية تُغلب هكذا ؟ والعبقرية الفذة تعجز إلى هـذا المـدى ؟ هنـاك بالتـأكيد سـر علوى يحكم الحياة ويسيطر عليها. الموقف بأسره ظاهرة توجب التأمل، يبدو أن لـلإرادة فـى هذه القضية مكاناً لا تعدوه، وللعبقرية سلطاناً لا تتجاوزه ؛ ومن ثمّ كان عجزه عن مقاومـة الحب والصمود إلى شواطئ السلوان.

واهتدى العقاد فى تحليله للموقف إلى حقيقة عليا تحكم الوجود الإنسانى فى علاقته بالجمال، تلك الحقيقة : **أنه قضى للجمال علينا بسلطان غالب، وليست غلبته لنا دليل ضعف فينا، بل دليل حكمة ورشاد؛ لأنها تدل على امتثالنا للفطرة السليمة التى تدرك بإلهامها الأول: الحق، والخير، والجمال.**

والعقاد الذى قبض على هذه الحقيقة، قدمها لنا بلغة الفن الشعرى.

إن لحظة الإشراق الصوفى قد هبطت على نفسه فـأدرك الحقيقـة، ثـم هبطـت عليـه لحظة الإشراق الفنى، فألبس الحقيقة لباسها الشعرى؛ ليفهمها من كانت فى نفوسهم القـدرة على تفجير اللحظة؛ لحظة الإبداع الفنى فى نفس هذا الشاعر أو ذاك.

وهكذا انداح الغموض وأصبح مصدراً للثراء الفنى. لقد أرجع العقاد كل طاقة فيه إلى أصلها العام، ثم أدرك طبيعة العلاقات – بين هاتيك الطاقات – فى عالم الحقيقة.

إن جبابرة العالمين هم رمز القوة والإرادة فى الإنسان. والعباقرة الملهمون هـم رمـز الذكاء الخارق والفكر الرفيع، والملامح الحسان هنّ رمز الجمال الأبدى. ولكـل رمـز منهـا خصائصه الكامنــة فيـه التـى تميزه عـن غـيره، وقـد شـاء الله تعـالى أن يخلـق الجمـال قـاهراً ومسيطراً بما فيه من عناصر الحق والخير والإسعاد.

وبهذا الفهم استطاع الشاعر أن يقبض على الحقيقة التى تسيره والتى تؤكـد صحـة وجوده وسلامة ذاته، فذهب يقول فى آخر القصيدة لمحبوبته :

بـذا حكمـوا بعـد طـول المطـا ل، فليسـمعوا رأيـى المرتجـل
إذا التمسـوا مثـلاً للشـفا ه، قلـت لهـم شـفتاك المثـل
لثمـت الحيـاة بلثميهمـا وعاودت بعـد السلـو الغـزل

والحقيقة التى أكّدت للعقاد ذاتـه، وأملـت عليـه صحـة موقفـه هـى : أن استجابته للحب والمحبـوبـة لا تعـود إلى ضعـف فيـه، عليـه أن يستخزى منه، أو إلى نقـص فيـه عليـه أن يستدركه، إنما موقفه الفطرى هذا استجابة لأسباب كونيـة عليـا تحكـم الوجـود كلّـه، والنشوز فى الطبع يأتى عند الخروج على هـذه الفطـرة، والفطـرة هنـا رجـوع إلى الحق الخالد، والحق مطلوب لذاته، وكما قلت من قبل : للجمال علينـا سـلطان غـالب، وليسـت غلبته لنا دليل ضعف فينا، بل دليل حكمة ورشاد ؛ والاستجابة حينئـذ استجابة تـدل علـى امتثالنا للفطرة السليمة.

ولكننا قلنا من قبل فى الملامح العامة للقصيدة فى ضوء الفهم التفسيرى للبناء الخارجى للتجربة : إن الشاعر لم يقدم لنا على لسان كل قوة مـن القـوى المتنـاظرة فكـراً أو إحساساً يغنى الموقف ويثريه. فهل يتغير تعليقنا – الآن – إذا أعدنا النظر فى النص فى ضـوء المحاولـة التحليلية التى أثْرت معرفتنا بالإنسان وزادت فهمنا لفلسفة الجمال عند الشاعر ؟

نعم يتغير تعليقنا الآن؛ لأن الجهة التى تعنينا فى فهم التجربة أصبحت غير سابقتها.

إننا فى ضوء الفهم الجديـد لا نطلـب مـن الشـاعر تحليـلاً لحجـج الجبـابرة ورجـال القوة، ومثل هذا يقال بالنسبة للعباقرة أيضاً؛ لأن الذى يعنى فـى هـذا الموقـف ليـس الحجـة وإنمـا التشخص. والتشخيص يأخذ تمامه وكماله كلما اتصف بصفات شـائعة متفـق عليهـا. وهذا ما فعله الشاعر.

بقى سؤال هو : أما كان ينبغى للشاعر أن يزيد الحديث عن الجمـال نوعـاً مـن التوضيح الـذى يكشـف ولـو قليلاً عن أسرار سحره الكامنة فيـه – مادام الجمـال يتكلـم عن نفسه – نقول : لو أنه فعل لأخطأ مرة ولضل السبيل أخرى. أخطأ؛ لأنه سيشـوه لدينـا

جلال الإبهام الذى يزيدنا تعلقاً بالجمال وشغفاً به، وضل؛ لأنه لن يصل إلى مكنون هذا السرّ الإلهى؛ لأن الخفاء – فيما يبدو – جزء من حقيقة الجمال، فلو تبدى سِرُّه لنا لسقط سحره منا، وتفلّتنا أو بعضنا من قبضة سلطانه.

على هذا النحو المختصر يمكن الوقوف على القيم الفنية والجمالية التى قادنا غموض التجربة الشعرية إليها، وهو غموض ليس فى تكثيف الصور والخضوع لإغراء هذا التكثيف ومخاطره، وليس فى استخدام معطيات تراسل الحواس، وليس فى مزج المتناقضات(٨٠)، وإنما فى طبيعة التجربة الفكرية والنفسية والشعورية؛ حيث الخيال الثرى والتأمل الذكى والبصر بالحياة وبالإنسان.

* * * * *

وفى هذا السياق من الحديث نضع **شعراء المهجر** وفى مقدمتهم ميخائيل نعيمة فى سياق الدعوة التجديدية لجماعة الديوان، فهم كما يقول العقاد – فى مقدمة الغربال، بعد أن قرأ فكر المهجريين ودعوتهم الفنية ممثلة فى كتاب الغربال – : "فشعرت وأنا أتابع قراءة هذه الصفحات بما تشعر به القافلة المنبتّة فى المفازة السحيقة إذ ارتفعت لها قافلة أخرى تنشد الغاية التى خرجت تنشدها، وأوشكت أن ترتد عنها يائسة"(٨١).

على أن الشعر المهجرى طافح بالقصائد ذات الطابع الفلسفى الذى يتوزع نفس الشاعر فى متاهات من ألغاز الوجود : كالحياة والموت، ومعضلات الوجود متعددة، كما فى قصيدة "الطلاسم"(٨٢) لإليا أبو ماضى؛ حيث يقول :

جئت لا أعلم من أين، ولكنى أتيت
ولقد أبصرت قدامى طريقًا فمشيت
وسأبقى سائراً إن شئت هذا أم أبيْتُ
كيف جئت ؟ كيف أبصرت طريقى ؟

على أن جوهر ما يقال عن التجربة الشعرية عند جماعة الديوان بصفة عامة يصدق كثير منه على ما يقال عن جماعة المهجر، ويبقى فرقٌ هامٌّ هو أن كثيراً مما يقال عن جماعة "أبولّو" إنما أسس له وأعان عليه التجربة الشعرية عند المهجريين، على أننا لو نظرنا فى

مطولات المهجريين – كما فعل الدكتور أنس داود(٨٣) – فإننا لن نجد شيئاً من شعر الغموض، بل سبيلهم الوضوح فى تجاربهم الشعرية، ولكن لغتهم لغة موحية غزيرة التأثير والعزف الموسيقى.

وميخائيل نعيمة (١٨٨٩–١٩٨٨) هو أفضل من حدد الطبيعة الفنية للوضوح، فهو يدعو إلى توخى الموسيقى وسلاسة التركيب وفصاحة التعبير، ولكن ذلك لا يقود لديه إلى الوضوح التقريرى المبتذل المباشر، بل هو يدعو إلى أن تكون اللغة موحية، حيث يقول : "ما تقرؤه بين السطور هو أفصح وأبلغ وأعمق وأوسع مما تقرؤه فى السطور"(٨٤).

ومن يراجع الغربال لميخائيل نعيمة سوف يجد فيه أصولاً واضحة لفكره النقدى.

يقول فى الكشف عن دور الشعر فى الإبداع : "ليس الشاعر من يخلق عواطف، ويولّد أفكاراً، فليس من يخلق شيئاً من لا شيء إلا الله، إنما الشاعر من يمدّ أصابع وحيه الخفية إلى أغشية قلوبكم وأفكاركم فيرفع جانباً منها، ويحوّل كل أبصاركم إلى ما انطوى تحتها، فتبصرون هناك عواطف، وتعثرون على أفكار، ولأول وهلة تحسبونها أفكار الشاعر وعواطفه، ولكنها فى الحقيقة عواطفكم وأفكاركم ... رفع (الشاعر) جانباً من الستار عنها وصوّب كل أفكاركم إليها "(٨٥).

ويرى اللغة رمزاً لكل ما يقدمه الشاعر، ولكن "لا قيمة للرمز فى ذاته، إنما قيمته مكتسبة مما يرمز إليه؛ لذلك فلا قيمة للغة فى نفسها. بل قيمتها فيما ترمز إليه من فكر ومن عاطفة ..."(٨٦).

ومن حق الشاعر أن يطور رموزه وألا يقف عند الرموز المألوفة. والخيال الشعرى عنده جوهر العمل الشعرى وعماده "**فخيال الشاعر حقيقة، والشاعر الذى يستحق أن يُدْعَى شاعراً لا يكتب ولا يصف إلا ما تراه عينه الروحية ويختمر به قلبه حتى يصبح حقيقة راهنة فى حياته**، ولو كانت عينه المادية – أحياناً – قاصرة عن رؤيته"(٨٧). ويؤكد ميخائيل نعيمة اعتداده بالخيال وبالصورة الشعرية(٨٨).

وهكذا نرى نسب القرابة الجامعة التى تربطه فى التفكير النقدى بجماعة الديوان مع اختلافات يسيرة فى التفاصيل، على نحو ما وضّح العقاد ذلك فى مقدمة الغربال.

فموقفه من الغموض يقوم على نفس الأسس التى اتضحت لنا لدى جماعة الديوان.

فميخائيل نعيمة "يؤكد رفضه للغموض الشديد فى الاتجاه الشعرى الجديد، يقول لأحد الشعراء : "رافقتك عبر الوهاد والحزون والآجام التى تسلكها فى هذه المعلقة فتعبتُ، أجل تعبت، وكنت أود لو تكون سياحتى معك نزهة ونشوة، أعرف أن الكلمة حياة

متحركة، وأنها - فى أدق معانيها - رمز لما هو أكبر منها وأوسع وأعمق. ولكنى أعرف - كذلك - أن للكلمة الحية مفاصل وجذوراً، وأنها كغيرها من مظاهر الحياة المتحركة، تخضع لنظام، فإذا هى انخلعت من مفاصلها وجذورها، وأفلتت من نظامها، فاتت على القارئ معانيها، وباتت أحاجى لا يستطيع فكّها إلا السحرة المنجمون، وما كل قارئ بساحر، ولا كل قارئ بمنجم"[٨٩].

جماعة "أبولّو"

لقد وضُح هذا الاتجاه بظهوره الفعلى متمثلاً فى "ديوان الشفق الباكى"[٩٠] لأحمد زكى أبو شادى.

وكانت هناك عوامل قد هيّأت لظهور هذا الاتجاه من أبرزها : الصراع الأدبى بين الاتجاهين السابقين عليه (المحافظ البيانى، والتجديدى الذهنى).

وهذا الاتجاه الجديد كان شديد التأثر بشعر الرومانتيكية الأوربية، والإنجليزية منها بصفة خاصة، وكذلك شديد التأثر بالشعر المهجرى باتجاهاته المتطورة. هذا بالإضافة إلى عوامل سياسية وثقافية واجتماعية[٩١]. جعلت الغاطفة الحزينة، والدمعة الجريحة، والوهج الغاطفى تسيطر كلها على شعراء هذا الاتجاه.

وهذا الاتجاه من حيث : الموضوعات[٩٢] وطبيعة التجارب الشعرية يغلب عليه الاتجاه إلى الحب والمرأة، والطبيعة، والحنين إلى مواطن الذكريات، والهروب إليها فى لهفة حزينة فراراً من الحاضر المؤلم. وكان هذا الاتجاه يسرف فى الشكوى بتصوير الآلام والأحزان، وتصوير البؤس، وإبراز الجوانب المظلمة فى الحياة.

وأما خصائصه من حيث الأسلوب[٩٣]، وطريقة الأداء فهى الاتجاه إلى الطلاقة البيانية، والحرية التعبيرية، وتجسيم المعنويات، ومنح الحياة الإنسانية لما ليس بإنسان، وتجريد المحسوسات بتحويلها من المجال المادى إلى المعنوى، والتعاطف مع الأشياء.. إلى حد الامتزاج أو الحلول، والتعبير بالصورة، والميل إلى استخدام التعابير الرامزة، والتجديد فى الوصف، واستخدام ظاهرة تراسل الحواس والمدركات، والميل إلى الألفاظ ذات الخفة على السمع وحسن الوقع، وكذلك استخدام بعض ألفاظ "المثيولوجيا" اليونانية، أو التاريخ الفرعونى، وعناصر شتى من التراث الدينى المسيحى.

وأما خصائصه الموسيقية[٩٤] فأهمها الاعتماد الكبير على القالب المقطعي، وهم يكثرون من نظم القصائد المؤلفة من مقاطع تختلف قوافيها، وقد تختلف أوزانها من جزء إلى آخر. وقادة هذا الاتجاه لهم جهود في الدعوة إلى الشعر الحر في المرحلة التي سبقت تألّقه عام ١٩٤٧.

وقد توسعت هذه الجماعة في الدعوة إلى استخدام الرمز، يقول الشاعر أحمد زكي أبو شادي رائد هذا الاتجاه: "الفن هو البلاغة الرمزية "[٩٥]. ويقول أيضاً: "كلما سما الفن كان رمزيًّا في بلاغته؛ لأنه بهذا الرمز يثير التفكير والتأمل"[٩٦].

ولا شك أن الرمزية هنا تتقدم خطوة على مفهوم التصوير عند جماعة الديوان. لاسيما وأن جملة الخصائص الأسلوبية لجماعة "أبولّو" قد تطورت تطوراً أبعد مما هو عند جماعة الديوان.

وهذا التجاوز يشير إلى أن مفهوم الرومانسيين الجدد قد انتقل من مرحلة "التعبير الواضح الموحي إلى مرحلة الرمز الموحي الذي ينطوي على قدر ما من الغموض، ولكنه لا يحول بين الشاعر والمتلقي؛ لأن الشاعر – كما يرى أبو شادي – رسول قومه؛ ولهذا يتحتم عليه أن يكون بيانه من بيانهم، ومهما تأنّق في تعبيره فيجب ألا يرتفع صوته فوق مستوى آذانهم ومداركهم، وإلا كان غريبًا عنهم"[٩٧].

لكن هذه الرمزية عند جماعة "أبولّو" ليست رمزية مذهبية، كما سوف يتضح لنا عند الوقوف مع الرمزيين المذهبيين في الأدب العربي[٩٨]. ونحن إذا أنعمنا النظر في دواوينهم فإننا لا نتوقف أمام غموض فني مرهق، بل أمام غموض ميسور في ترجمة مراميه.

فإبراهيم ناجي برغم أن الكثير من نماذجه الشعرية ترضي المستمع العربي الذي تربى ذوقه على التقاليد الجمالية للشعر العربي قديماً وحديثاً، فهو من الوضوح والثراء بما يجعله في مقدمة شعراء هذا الاتجاه. نقرأ له مقطوعة تمثل منزعاً إيحائيًّا ذا طابع تصويري تأويلي فلا نجد صعوبة في استيعاب الرؤية الشعرية لديه، يقول في إحدى مقطوعات قصائده[٩٩]:

أرنو إلى الصهباء غام شعاعها ... وامتدّ نحو النفس ظلٌّ جناحها
وكأنما روحي هناك حبيسةٌ ... تطفو وترسب في خطوط حَبابها
وكأن راهبةً هناك سجينةٌ ... مغمورة بدموعها وعذابها
ظلت تقيم على الشموع صلاتها ... حتى تلاشى النور في محرابها

الشاعر يَحكى لنفسه بقية القصة بعد غياب المحبوبة، فبدأ قائلاً :

كــــلا ولا لغـــــةٌ إلا الـــــذى قــد جــال فــى عينيك أو عينيّــا

ثــم :

لا أنــت نــائيــةٌ ولا أنـــا نـــــاء

ثــم :

أنــت التــى علمتنى معنى الحيــاةَ

ثــم :

لا تســألينــى عــن غــدٍ لا تســألــى

ثــم :

أرنــو وحيــداً للمكـان الخــالــى كـأسى وكـأسك فـارغـان حيـالـى

ثم كانت مقطوعته التى صدرنا بها الحديث.

وأنت حيال المقطوعة تجد الثراء الشعرى أعمق مما سبقها؛ لأنه لفها فى عمق معنوى وشعورى وفى صور متلاحقة غنيّة بالخيال والإيحاء.

فالصهباء تراكم شعاعها فى ظلمة أو ظلة كالغمام، وامتد ظل جناحها ليغمر النفس بأفاعيله، وروحه أصبحت حبيسة فى عالم الصهباء، بل هى توشك على الغرق (فى سكر المحبَّة والمحبوبة) إنها تطفو على سطح الحبَبِ وترسب غارقة.

وهذه النفس غدت وسط صهباء الحب والحبيبة (وعلائق الذكريات) راهبة مسجونة، وهى مغمورة بدموعها التى هى حباب الصهباء، وهى أيضاً غارقة فى عذابها بالشوق والحنين وآلام الفرقة، وتلك الراهبة السجينة لزمت مقامها فى الدموع والعذاب تقيم صلاتها فى محراب الشوق والحب على شموع (الذكريات والأشواق والتولّه بالمحبوبة) ولكن نور الشموع تلاشى فى محراب عبادتها بالتولّه والشوق والحنين.

هذه الترجمة لمضمون المشاعر والأفكار والأحاسيس التى ألقى بها الشاعر فى تجربته فى هذه المقطوعة. أفضيت بها إلى نفسى وإلى القارئ لها معى للوهلة الأولى فى تذوق النص وترجمته فنيًا. ولكنى إذا عدت إلى النص وإلى ما كتبت فقد أغير فيه وأكتشف رؤى أخرى،

وغيرى من متذوقى الشعر ونقاده قد يوافقنى جزئيًّا، وقد يخالفنى كليًّا، ومع ذلك سيبقى النص قابلاً للتحليل والتأويل من خلال تذوقه وسبر معطياته، ولا يعنى ذلك التعارض أو التضارب أو النقص لدى واحد من أصحاب القراءة الفنية، ولكن يبقى فى تعدد القراءة دلالة على خصوبة النص وثرائه.

وهذا نموذج للغموض الحسن الذى يثرى النص بغزارة إيحاءاته، ولا يغوص به فى الرمز المذهبى الكثيف الذى سوف يأتى دوره فى البحث(١٠٠).

فإذا اقتربنا فى هذا السياق من الشاعر الكبير "أبى القاسم الشابى" وهو صاحب البحث الخاص" الخيال الشعرى عند العرب"(١٠١).

فإننا فى عبور سريع نستحضر الطبيعة الفنية لشعره : إنها الرفافية والشفافية والخيال المجنح الخصب مع بساطة ووضوح يُثْرِيان العمل الفنى بكثافة الرؤى وغزارة الشاعرية فى الإحساس والفكرة ووسائل البناء الفنى فى العملية الشعرية.

ولنأخذ قصيدته : "الجنة الضائعة" من ديوانه أغانى الحياة(١٠٢) إننا نعطى مذاقاً منها لطولها وشهرتها :

كم من عهود عذبة فى عَدْوة الوادى النضير
فِضيّة الأسحار مُذْهبة الأصائل والبكور
كانت أرق من الزهور، ومن أغاريد الطيور
وألذَّ من سحر الصبا فى بسمة الطفل الغرير
قضّيتها ومعى الحبيبة لا رقيب ولا نذير
إلا الطفولة حولنا تلهو مع الحبِّ الصغير
أيام كانت للحياة حلاوة الروض المطير
وطهارة الموج الجميل وسحر شاطئه المنير
ووداعة العصفور بين جداول الماء النمير

إن هذا النص بطول نفسه وفرط شاعريته ورفافية خواطره وموسيقية كلماته وتراسل معطياته. هو ضرب من الوضوح السهل الممتنع، ولكن هل وضوحه يجعل فهمه وتذوقه وإدراك معانيه فى بؤرة واحدة لدى كل المتلقين ؟ أم أنه يزدحم بتناغم الصور

وتوالدها، ورفافية المعانى وتوهجها، وتراسل الأوصاف فى دقة وانفساح، وما تنزال كلما قرأته تحس مَسْرَى إشعاعه الفنى يرقى فى معارج من السبح اللا محدود فى إثارة المعانى والعواطف والمشاعر. إن كثافة الصور تندّ عن الحصر، وكل صورة لا تتراكم مع غيرها بل تتآزر فقط فى تعميق الإحساس وبسط الشعور وتحريك الخيال. وهذا الأثر الرومانسى الذى ابتدعت عناصره ونسجت خيوطه الخاصة جدًّا عبقريةُ أبى القاسم الشابى. يشهد له بالعمق والغزارة، ولكنه ينفى عنه أى بُعْدٍ للغموض المذهبى، وإنما يؤسس له مكاناً متميزاً فى خصوبة المعنى واتساع مداه وغزارة معطياته وانفساح خياله الصافى(١٠٣).

محمود حسن إسماعيل

إن المرحلة الرومانتيكية فى مصر بلغت ذروة من كمالها وتطورها على يد الفنان العبقرى المبدع محمود حسن إسماعيل الذى صنع مصالحة كمصالحة المتنبى حين اعتصر جميع القيم الجمالية للشعر العربى قبله ووسمها بميسمه وطابعه الخاص. وأصبح هذا الشعر الممّيز هو شعر المتنبى، كذلك فعل محمود حسن إسماعيل بالنسبة لنهضة الشعر العربى الحديث، ابتداء من النهضة التى أحدثتها الكلاسيكية الجديدة، ومروراً بأدوار التطوير والتجديد، حتى ذروة سنام الحركة الرومانتيكية الأولى.

لأن حركة الشعر الحر أو الشعر الجديد – كما يحلو لأصحابها الآن أن يسموها – تمثل مرحلة ثانية أو طوراً ثانياً من أطوار الرومانتيكية أكثر تطوراً وأغزر فى طوابعه الفنية نتيجة لتطور موضوعاته ووسائله الفنية، كما سنعرض له بعد قليل.

إن محمود حسن إسماعيل فى مقدمة ديوانه "أين المفر"(١٠٤) يدين العمالقة قبله : أحمد شوقى، وخليل مطران، ويدين أصحاب الدعوات التجديدية فى إبداعهم للشعر، يقول فى نص طويل فى المقدمة :

"ظل الشعر العربى ... مشدود الوثائق على خشب المنابر ... وحوله رهط من السدنة المتحفزين للذبّ عن شعائره الموروثة..." ثم يقول عن المجددين : "وبالغوا فى التّخفى وراء تلك السلائب المخطوفة. والفنّ نمّام على وطنه، فلم يُمْهِلْهم قليلاً فى الترويج لهذه البضاعة الذهنية الشائهة حتى هُتك عنها الحجاب، وعصفت بالطلاسم اللفظية التى أعانهم

غموضها على التدليس، فى إيهام الشرق بأنهم أضافوا جديداً إلى أدبه الراكد العقيم !!، نزعات ومذاهبُ، ومدارس شعرية، وتجديد وثورة على القديم، وكلها مباخر مَدْخولةُ الفَوْح على الشعر العربى، أفقدهم الإدمان على شميمها قوة احتماله كموجود حرٍّ الطبيعة والكيان"[١٠٥]. ثم يطلق صرخته من أجل التجديد الذى يراه ويحس الحاجة إليه قائلاً : "فيأيتها الأجنحة الضاربة فى ضباب الشرق، شُقِّى حجاب السرّ المختَّم على جراح الوجود... واجرفى بنارك الحرّة الواثبة هشيم الواقفين بتوابيت الماضى فى طريقك الطويل ! وأيقظى الغاب والرعيان"[١٠٦].

لكن هذا الصوت الفنى الجبار - إبداعاً وإدراكاً لمفهوم الشعر قديماً وحديثاً - زاحمته الرعيان من قوافل وقبائل الشعر الحر (أو الشعر الجديد) الذى باشر هو نفسه إبداع بعض قصائده.

إن شعر محمود حسن إسماعيل حافل بمجموعة من السمات والخصائص الفنية التى ترجع إلى طبيعة الخيال عنده وأبعاد استخدامه للصورة الفنية وعناصرها الرمزية[١٠٧].

ولا يتسع المقام إلا للوقوف مع النذر اليسير من صوره الفنية ووسائله التعبيرية.

إن محمود حسن إسماعيل لا تقدم الصورة عنده مضمونها الشعرى بشكل مباشر "وإنما تعتمد على الإيحاء بالمشاعر، والأحاسيس والأفكار، ولا تحددها؛ لأن العالم الذى تعبر عنه لا يعطى معنى محدداً"[١٠٨]. ولذلك فإن عطاء النص يختلف من قارئ إلى آخر، وهكذا تكون العظمة والخلود الفنى لنصوص الشعراء الكبار.

وهذا مقطع من قصيدته "أغنية الصحارى "[١٠٩] يكشف لنا عن بعد من أبعاد القيمة الإيحائية فى شعر محمود حسن إسماعيل.

يا صحارى ..
أصبح الليل نهارا
والحصى أصبح عطرا
وزهورًا وثمارا
ظلّت الأيدى تنادى من قديم الأزل

أين مـاء النهـر .. يروينـى، ويحيـى أملـى ؟
كيـف أظمـأ، وهـو يجـرى فـى دمـى ؟
وفمـى يهديـه أغلـى قبلـى ؟
وسكـون الصخـر يسمـع...... الخ

إن الأساس فى فهم هذه المقطوعة الوقوف على طبيعة الإيحاءات التى تزدحم بها؛ ذلك أن "الصورة التى لا تعطى مدلولاً مباشراً للقارئ ولا تسعفه فى استخلاص معنى محدد، هى صورة توحى بالغامض من زوايا النفس وتشع بغير المحدود، وتؤثر فى المتلقى عن طريق إثارة الأحاسيس والدوافع المتشابهة؛ ولكى (نتقصّى) الغرابة الشفيفة فى صور الشاعر، يجب أن يتسلح القارئ بقدر أكبر من الإخلاص، وفهم أعمق لطريقته فى تشكيل صوره وبناء رموزه، فضلاً عن دقة الإحساس ورهافة الشعور ... إن المناخ الذى تتطلبه تلك الصور يهتم بالمدهش والمثير ويهتم بنبض الكلمة التى امتاحت من اللا شعور ..."(١١٠).

وأحياناً أخرى لا يكتفى الشاعر محمود حسن إسماعيل "بالصورة المركبة التى تتكون بدورها من مجموع الصور الجزئية المتفاعلة، بل يلجأ إلى صنع خيال فى الخيال، ويتم ذلك بتخيله عالماً ثانياً غير العالم الذى يعيش فيه، ولكنه يعادله، يحدد إطاره فى شىء لا يمكن النفاذ إليه – بمنطق العقل – معتمداً فى تحديد هذا العالم الخيالى واختياره على سلفية الأسطورة، وسبح خيالاتها، ولكن الشاعر لم يكتف بذلك، بل لجأ إلى تجميع المتباعدات وتوحيدها فى صور جزئية أو مركبة، باعتبارها مضموناً للخيال الثانى. وهذا النمط من الصور المتوسعة موجود فى شعره الذى يثور فيه على كل ما هو مرذول، ولا إنسانى"(١١١).

يقول الشاعر مصوراً العالم المرير :

عـبرتُ بهـا فـى وجـوه العبـاد ... وأوغلـت حتـى ضميـر الضميـر
فـأبصرت كهـفًا علـى راحتيـه ... خريـف تُهَـلِّلُ فيـه طيـور
وقـومًا يصلّـون مـن حولهـم ... جنـادب مشبوحة فـى الصريـر
يغشّـى صداهـا عبيـر الذنـوب ... وتقعـى الخطايـا علـى أرضهـا
تجـوع فتلبـس وجـه الريـاء ... براقـع ينسـلن مـن عرضهـا

وتَعــرَى فتلتــفّ فــى هالــة		من الزور تضرع مــن ومضهـا
وأعشــاش بــوم تــدسّ الضيــاع		وتكسـب منــه ابتسـام الشــعاع
لهــا عالمــان : عــواء دفيــن		وآخــر أعــراس حــب مشــاع
ومــن طبعهــا أن تشــق الشــعور		طريقين : صمت، ورؤيـا خـداع
وأدواح مــوت كســتها الحيــاة		ســرابيل يرفــل فيهــا العــدم
وجاثين فــى حفــر مــن ظــلام		عليها من الزور أشقى خيـام[١١٢]

إن الغالم الذى يصوره محمود حسن إسماعيل فى هذه المقطوعة عالم مستسرّ مركب متداخل، تمده قوة تخيل خاصة وأعماق مليئة بالرؤى وضروب الإحساس، على نحو متشابك معقد، يتسع النص بخياله المركب الخصب وبرؤاه المعقدة المتداخلة الثرية، ليمدّ كل قارئ جيد للشعر بأنواع من الفهم والتصور كلها متباينة وكلها صحيحة. وهكذا يبقى الفن الشعرى على هذا النحو عملاً رفيع الشأن لا تنهض به إلا طاقة فنية تخلد على مرّ العصور[١١٣].

وفى وسعنا الآن أن نتحرى فنقول : إن محمود حسن إسماعيل كان خطوة كبرى على طريق الغموض الفنى ذى الثراء والعظمة والخلود، ولكن غموض محمود حسن إسماعيل لم يكن غموضاً مذهبيًّا كالغموض الذى شُغِلَ به الرمزيون، بل هو غموض اقتضته الطبيعة الفنية التى تنهض بها ملكة مقتدرة تتبين طريقها بفطرتها وغزارة موهبتها.

*****

الاتجاه الرمزى المذهبى، وحركة الشعر الجديد (الشعر الحر)

فى هذا الدور من الحديث تتبلور الأصول الفنية للحديث عن الغموض ومستوياته ودواعيه فى الشعر العربى فى العصر الحديث، وكل المراحل السابقة ساهمت فى الوصول إلى هذا الاتجاه[١١٤].

ولسنا فى حل فى هذا البحث المحدود من الاتساع فى شرح الرمزية والتأصيل لها، فقد تجاوزت البحوث المؤصلة لهذا المذهب فى الشعر العربى هذا الدور، وأصبح الجهد الأكبر يتجه إلى تحليل النصوص فى ضوء الثوابت الفنية لاستخدام الرمز (بالمفهوم الحديث) وتوظيفه توظيفاً فنيًّا.

"الرمزية مذهب مثالى يرى العالم الخارجى من خلال الذات ويرده إليها، ولأن اللغة بدلالاتها الوضعية المحددة قاصرة عن نقل حقائق الأشياء كما تتمثلها النفس الشاعرة، أو تجسيم ما يتحرك خلف الحواس - كما يقول ييتس - اتجه الرمزيون إلى استغلال إمكانياتها الإيحائية فى الأصوات والكلمات والتراكيب لكى يُعيدو بها الموضوع المثالى، ما داموا قد عجزوا عن نقله بكل تخومه ..."[١١٥].

ومن هذا تصبح القصيدة "الجديدة" نوعاً من المعاناة والارتياد، يحاول بها الشاعر أن يقدم رؤيته فى محاولته اكتشاف الوجود من حوله، وهو فى ذلك يبذل جهداً غير عادى فى إدراك وقراءة العلاقات المستسرّة التى تربط بين عناصر هذا الوجود[١١٦].

يقول الشاعر صلاح عبد الصبور : "نظرُ الإنسان فى ذاته هو التحول الأكبر للإدراك البشرى؛ لأنه يحيل هذا الإدراك من إدراك ساكن فاتر إلى إدراك متحرك متجاوز، ويرتقى باللغة البشرية إلى الحوار مع النفس الذى هو أكثر درجات الحوار صدقاً ونزاهة وتواصلاً ... وليس معنى النظر فى الذات هو الانكباب على النفس بل إن الذات هنا تصبح محوراً أو بؤرة لصور الكون وأشيائه..."[١١٧].

ومن هنا تأتى تبعة الإبداع الشعرى وهمومه، أو كما يقول "أرشيبالد ماكليش" : "نحن الشعراء نصارع اللا وجود لنجبره على أن يمنح وجوداً، ونقرع الصمت لتجيبنا الموسيقى.. إننا نأسر المساحات التى لا حدود لها فى قدم مربع من الورق، ونسكب طوفاناً من القلب الصغير بقدر بوصة"[١١٨].

ومن أجل هذه الغايات العليا فى الإبداع الشعرى على هذا النحو فإن تناول اللغة فى الشعر الرمزى لا يعنى اللغة بمفهومها التجريدى، وإنما يعنى اكتشاف الشاعر لرؤاه فى علاقاتها الجديدة التى أبدعها، والتى لم تعد الدلالات المباشرة صالحة لها، بل هو يخلق من خلال إدراكه علاقات جديدة، ورموزاً توحى بإدراكه على نحو كلى لم تعد فيه الدلالات الوضعية والاستعارات الرشيقة وسيلة تعبير. وشعراء هذا الدرب الجديد يتركز جهدهم الأكبر "على استغلال القيم الصوتية فى الكلمات والإيحاء بها؛ إذ كانوا يعتقدون حسب ما يرى "مالارميه" أن الشعر يمكن أن يدع أثراً جماليًّا يصل به التجريد إلى درجة يكون فيها

الفهم معطلاً تقريباً ... بينما تقوم الأصوات كما يقوم السياق الصوتى بكل العمل. ولن تغدو معانى الكلمات حينئذ مركز الاهتمام، فالشعور – إذا وُجد – يستثيره السراب الكامن فى الكلمات نفسها"(١١٩).

ولهذا لا يفترض الرمزيون فهم المعنى حتماً فى الشعر، بل افترضوا أن قراءة الشعر بطريقة شعرية تكفى لإثارة نفس الحالة الإبداعية التى أبدع الشاعر فيها قصيدته(١٢٠).

وقد أوضح الأستاذ الدكتور الطاهر مكى(١٢١) طبيعة الفرق بين الرمز والاستعارة فى الجهد الذى قام به "مالارميه" ورفاقه، فقد "اكتشفوا الفارق بين الرمز والاستعارة، وجعلوا من الرمزية بوصفها أسلوباً شعريًّا هدفاً واضحاً لجهودهم. وأدركوا، وإن لم يتمكنوا دائماً من التعبير عما توصلوا إليه، أن الاستعارة ليست إلا ترجمة لفكرة مجردة على شكل صورة محددة، تظل فيها الفكرة مستقلة إلى حد ما عن التعبير المجازى عنها، وأيضاً يمكن التعبير عنها بصورة أخرى، على حين أن الرمز يجمع بين الفكرة والصورة فى وحدة لا تنفصم، ومن ثم فإن تغيير الصورة ينطوى على تبديل الفكرة أيضاً، ومضمون الرمز لا يمكن ترجمته إلى أية صورة أخرى. ولكن من الممكن تفسيره على أنحاء شتى، وهذا التباين فى التفسير من خصائصه المميزة. ولو قارنا الاستعارة بالرمز لبدت لنا الاستعارة أشبه بالتحوير البسيط السهل السطحى – إلى حد ما – لفكرة لا تكتسب شيئاً بترجمتها إلى هذا المجال أو ذاك، وهى نوع من اللغز حلّه واضح، على حين أن الرمز يمكن أن يفسر فحسب، لا أن يحلّ، والاستعارة تعبير عن عملية فكرية سكونية، على حين أن الرمز تعبير عن فكرية حركية نشيطة، وهى تضع حدًّا ونهاية لتداعى المعانى، بينما الرمز يبعث الحركة فيها ويبقى عليها".

وهذا فى الحق فرق جوهرى فى قيمته الفنية وفرق أساسى فى تصور طبيعة الفرق بين العبارة المجازية والعبارة الرمزية إذا لم يوظف المجاز توظيفاً رمزيًّا.

ومن أجل هذه القيمة فى الإبداع الشعرى علينا أن نستقبل القصيدة جملة واحدة "والشاعر إنما يحاول بالألفاظ وكل ما يتصل بعناصر التعبير الشعرى أن ينقل إلينا صورة لتجربته العاطفية. وقد لا تؤدى الألفاظ فى ذاتها معانى محددة، ومع ذلك فليس هناك

ما يمنع فى هذه الحالة من أن تعكس لى القصيدة صورة لتجربة شعرية. فيكفى إذن فى ألفاظ القصيدة أن تنقلنا إلى حالة نعانق فيها الوجود؛ فنحقق بذلك جزءاً من وجودنا ونحس بحركة صيرورتنا"[١٢٢].

ومع التسليم بأن هذا فكر الاتجاه الرمزى فى الإبداع الشعرى فإننا فيما يتصل بنظرية التوصيل وتلقّى الآخر للنص الفنى نتحرج من قبول هذه الفكرة على إطلاقها؛ لأنها سوف تقود العربة إلى قاع النهر وتنتهى بالإعراض عن هذا الشعر، ولا فن بدون متلق له على مستواه.

إن لغة الشاعر الجديد منذ الاتجاه الرمزى لغة تشكل عالمها من خلال رؤية إبداعية للوجود، ولكنها تعود إلى الوجود وتتحد معه، أو هى لغة تتحد بالوجود من خلال رؤيتها له. "وهذا التلاحم بين لغة الشعر والوجود هو - إذن - ما يستنفد جهد الشاعر المعاصر ويشكل القدر الأكبر من معاناته للغة"[١٢٣].

على أن **أدونيس** يُصعِّب المسألة أكثر فيقول :

"إننى أعترض على اتخاذ الشعر واسطة لإقامة صلات منطقية أو مذهبية بين الشاعر أو الإنسان من جهة، والعالم وأشيائه من جهة ثانية"[١٢٤].

ويرى **أدونيس** أيضاً : "أنه ليس من الضرورى لكى نستمتع بالشعر أن ندرك معناه إدراكاً شاملاً، بل لعل مثل هذا الإدراك يفقدنا هذه المتعة؛ ذلك أن الغموض هو قوام الرغبة بالمعرفة؛ ولذلك هو قوام الشعر"[١٢٥].

ولا ضير ما دام الغموض غموضاً فنيًّا يثرى الإبداع ولا يلغيه على نحو ما يرى "**يوسف الخال**" حيث يقول :

"القصيدة بناء موضوعى ذو معنى، ينعم بوجود خاص. وهذا البناء يتميز بالتضمين، وتلاقى الأضداد والتلميح؛ فبالتضمين تكتسب القصيدة الجدّة والطرافة، وتعالج القضايا فى ضوء تعقيدتها الحقيقة، وبتلاقى الأضداد تكتسب القصيدة التوتر والزخم وترتفع عن مساق الكلام العادى، وبالتلميح تكتسب القصيدة الضبابية والسرية اللتين تثيران فى القارئ حب الاستطلاع والتشوق والتحدى والمغامرة فى المجهول"[١٢٦].

وهذه الأساليب أو الوسائل التعبيرية التى حددها الأستاذ يوسف الخال وسائل فنية مشروعة تحمد للشاعر طبقاً لمقدرته فى توظيفها توظيفاً فنيًّا محموداً، وتكون عجزاً فنيًّا لديه إذا ذهبت بقصيدته إلى بئر الألغاز والتعمية.

ومن أجل معاناة الشعراء فى عملية الإبداع فإن مضمون قصائدهم الجديدة لا يتيسر إلا لقارئ يدفع نفس القدر من المعاناة فى اكتناه أبعاد التجربة المقدمة له؛ ليحقق المتعة الفنية المكافئة للمتعة الإبداعية المعقدة التى بذلها الشاعر(١٢٧).

ولكن الملاحظ فى بعض التجارب أن هذا القارئ المؤهل لهذا الدور يعجز عن بلوغ هذه الغاية. **وهذه ظاهرة يجب ألا نعطيها ظهورنا ونتمهّل فى الرّد عليها وبادعاءات جدلية ندخلها فى إطار الفن الشعرى.**

وهذه الأساليب المعقدة فى ابتداع لغة فنية جديدة للتجربة، من منظورها الجديد قادت خطى الشعر الجديد إلى ظاهرة العموض.

"ولم يكن الغموض هدفاً من أهداف الرمزيين، بل كان نتيجة طبيعية للجهود الواعية التى صرفوها فى الخلق الشعرى. والإنتاج البشرى يتراوح بين السهولة القصوى والصعوبة القصوى، بين السياسة وهى من متناول العامة، والرياضيات العليا وهى من متناول الخاصة. وكان الرمزيون فى محاولاتهم الشعرية يستهدفون رفع الأدب إلى مرتبة الرياضيات ..."(١٢٨).

ولكن الشعر فى تاريخه الطويل كان للإنسان وبالإنسان، ونحن نسلم بضرورة ارتفاع وغزارة الأساليب الفنية، ولكننا لا نسلم بتحولها إلى ألغاز وأحاجٍ.

ونستطيع أن نفهم طبيعة الغموض فى الشعر الجديد على أساس فنى مقبول يتلخص فى أن الشعر لا يستخدم الألفاظ العادية بدلالتها المعهودة والمحدودة، ثم هو لا يشرح الأشياء ولا يفسرها بالمنطق العقلى الذى نمارسه فى الحياة "ومن ثمّ فإننا نصف الشاعر بأنه غامض، والحقيقة أننا لا نحكم عليه هذا الحكم إلا لأننا منطقيون ... (لأن) الشاعر يدرك الأشياء إدراكاً أبعد مدى مما نصنع؛ وهو لذلك لا يجد فى لغتنا الناجزة من الألفاظ وصور

التعبير ما يشرح به هذا الإدراك فى دقة وإتقان، وهو هنا يذهب إلى الاختراع : اختراع الألفاظ واختراع صور التعبير. والاختراع خيال، ومنطق الخيال غير منطق الواقع، وعندئذ يلعب المجاز الدور الأول، فإذا الكلمات من حيث دلالتها أبعاد جديدة، وإذا الصور رموز اخترعها الخيال لأفكار ومدركات"[١٢٩].

إن الغموض الفنى قيمة جمالية إذا لم يمض به صاحبه إلى الإلغاز والتعمية؛ إذ القاعدة الذهبية - فيما نرى - أن الغموض وظيفته العمق لا التعمية.

يقول الأستاذ **جورج صيدح** عن مستقبل الشعر العربى الحديث :[١٣٠]

"الشعر الحديث يعتمد الرموز فى الأداء ويباهى بها، وما أجمل الرمز أداة للتفاهم والإيحاء إنه روح اللغة الناطق بما يعجز عنه لسانها، ولكن الرمز غير اللغز، فاللغز لا يفهم ولا يوحى، أما الرمز فإنك تفهم من إيماءته أضعاف ما تفهم من كلمته... الغموض أدهى آفات الشعر الحديث يفسد على الشاعر غايته... ". وهو يعنى غموض الإلعاز والتعمية وليس غموض الثراء والعمق الفنى.

ويتساءل الأستاذ أنطون غطاس كرم عن أسباب الغموض فى الإبداع الشعرى فيقول : "تضاربت الآراء فى أمر هذا الغموض، وبحثوا فى أسبابه. فمن قائل : إن الغموض يرجع إلى عدم رويّة القارئ، أو إلى نقص فى مؤهلاته، أو إلى عدم اعتياده هذا النوع الصعب من الأدب، وفئة أخرى تقول : إن الغموض يرجع إلى أن معنى القصيدة يتحول بحسب الزمن والظروف"[١٣١].

والمتتبع للدراسات النقدية وللدواوين الشعرية الجديدة يستطيع أن يحدد محور الغموض الحسن، غموض العمق والإثراء والإيحاء، ومحور غموض التعمية والإلغاز على نحو يصح معه القبول والرفض.

فالغموض الناتج عن العمق والثراء الفنى وتوتر الطاقة الإبداعية وكثافتها واختيار الرموز التى تشهد بأنه لا يصلح سواها، بحيث يصبح النص عملاً قابلاً لتعدد وجوه الفهم ولا يقع تحت طائلة التحديد بما له من قوة الإيحاء الرمزى الذى لا يكاد يحد – هو الغموض الفنى الحسن الذى ينبغى أن نسعى إليه ونسعد به.

أما **الغموض** الذى يقود إلى التعمية وليس العمق، بل إلى الإلغاز والانغلاق فهو غموض مرفوض مهما ادعى له أصحابه من أقاويل وأحابيل فى الدفاع عنه بحسبانه عملاً فنيًّا صحيحاً، وأن التبعة تقع على المتلقى وحده.

على أن ثمة فكرة لابد من العناية بها، وهى أن الابتداع فى اللغة وفى وسائلها الفنية وإمكاناتها التعبيرية يجب أن تبقى فيها اللغة موصولة الأعراق فى كل التحولات الفنية، ولا ينبغى التسليم بتحطيم مقومات اللغة وخصائصها البنائية، وإنما الممكن - دائماً - هو التطوير والابتكار، وليس الهدم والتنكر لمقوماتها(١٣٢).

وفى هذا السياق علينا أن نتوقف أمام أنواع أو أنماط الغموض الفنى. وبين أيدينا كتاب شهير وأصيل وشديد الأهمية فى تناول هذه الظاهرة الفنية هو :

"Seven Types Of Ambiguity"

Written

By

William Empson

1977

London

ويتميز هذا الكتاب بالمعالجة الأسلوبية لأنماط الغموض السبعة التى عرضها(١٣٣)، والأدق فى فهم كلمة "**Ambiguity**" أنها تدل على احتمال تعدد المعنى؛ لأن "امبسون" استخدمها للدلالة على إمكان تعدد المعنى فى اللغة الشعرية(١٣٤).

ويمكن مع مزيد من الاختصار الإشارة العامة إلى الأنماط السبعة على النحو التالى :

يتساءل (امبسون) فى نهاية الفقرة الثانية من الصفحة (١٥) : هل من المفروض أن يكون كل الشعر الجيد غامضاً ؟ ويجيب : أعتقد ذلك. وفى حدود فهمى، فإن الشعر العظيم يوجد فيه دوماً إحساس بالعمومية، يأتى من قضية عرضت بشكل محدد، ويوجد فيه كذلك اللجوء إلى خلفية التجربة الإنسانية التى تكون ماثلة رغم عدم وضوح الإحساس بها.

وفى الفصل الأول من هذا الكتاب يتحدث المؤلف عن النوع الأول من الغموض، وهو الذى ينشأ عندما تكون إحدى التفصيلات فعالة ومؤثرة من عدة نواحٍ فى وقت واحد.

وفى منتصف الفقرة الأولى (ص ٢٠) يقول : الأمر الأساسى هو أن الكلمة أو التركيبة النحوية تكون مؤثرة من نواح عدة فى وقت واحد، فهى تعطى ثراء وتصعيداً؛ لتأثيرها فى القارئ، وما يدبره الغموض من حيل ماكرة إنما هو من صميم جذور الشعر.

وفى الفصل الثانى يتحدث عن النوع الثانى من الغموض، وهو يتم عندما يتحول معنيان بديلان أو أكثر إلى معنى واحد (ص ٤٨) فهناك بدائل، وليس معانى مختلفة، كما هو الحال فى النوع الأول من الغموض، لكن القراءة الجيدة يمكن أن تستخلص منها نتيجة واحدة.

وفى الفصل الثالث يتحدث عن نوع ثالث من الغموض، وذلك عندما يعطى الشاعر معنيين معاً فى وقت واحد، بينما لا توجد بينهما صلة فى الظاهر، أو يتم التعبير عن فكرتين فى كلمة واحدة.

والنوع الرابع من الغموض يحدث عندما لا يكون هناك توافق بين معنى أو معانى العبارة الواحدة، لكن هذه المعانى غير المتوافقة فيما بينها تأتلف لتوضح حالة من التعقيد فى ذهن المؤلف (ص ١٣٣) ....

وقد تكون دقة المعنى متناهية، وقد يكون الرأى مختلطاً، لكن وطأة الموقف تمتص كل ذلك.

النوع الخامس من الغموض هو (التشويش) المثمر، أى الذى يأتى بشىء حسن لم يكن متوقعاً (ص ١٥٥).

النوع السادس من الغموض يحدث عندما لا تقول العبارة شيئاً بسبب التناقض أو التضارب، أو بسبب ورود عبارات غير متصلة بالموضوع، بحيث يجد القارئ نفسه مضطراً إلى اختراع عبارات من عندياته (ص ١٧٦ - ١٨٥).

أما النوع السابع من الغموض، وهو أشدها، ويحدث عندما يكون للكلمة معنيان متضادان فى ظل السياق، بحيث يكون تأثير ذلك هو إظهار انقسام فى عقل الكاتب، وهى حالة كثيرة الحدوث وبدرجات متفاوتة (راجع إلى ص ١٩٢ وما بعدها).

وفى الفصل الثامن الأخير يتحدث (امبسون) عن الشروط اللازمة لكى يكون الغموض صحيحاً، وعن مدى أهمية فهم الغموض، وعن طريقة فهمه واستيعابه (ص ٢٣٤).

ويورد المؤلف عبارة هامة يقول فيها : إن الغموض فى بعض الأحيان سمة الشعر.

وقد عرض الأستاذ الدكتور محمد شفيع لدراسة الأسس النقدية "لامبسون" بما لا يتعارض مع ما سبق ذكره، بل يزيده توضيحاً ويؤصل لدوره[١٣٥].

ولابد لنا – وأمامنا محاولة لتحليل نماذج شعرية لاكتشاف أبرز السمات الفنية فى القصيدة الجديدة فى سياق الغموض الحسن الذى يفيد العمق لا التعمية، والوضوح الحسن الذى لا يرفضه الشعر العالى – لابد لنا أن نتوقف عن الدراسة النظرية للموضوع لكننا فى هذا السياق نشير بعناية خاصة إلى دراسة شديدة القيمة فى تناول بناء القصيدة الجديدة وتحليل ظواهرها الفنية على نحو من الابتكار الخاص فى تشخيص وتحليل العناصر الفنية البنائية للقصيدة الجديدة، وأعنى به بحث الأستاذ الدكتور على عشرى زايد فى كتابه "عن بناء القصيدة العربية الحديثة".

نماذج ورؤى فنية

مع أمل دنقل فى بلاغة الوضوح وغزارة الإيحاء وعبقرية المعنى. من ديوانه : "أوراق الغرفة (٨)" فى قصيدة " زهور " :

وسلالٍ من الورود،
ألمحها بين إغفاءةٍ وإفاقةْ
وعلى كل باقة
اسمُ حاملها فى بطاقة

* * * * *

تتحدث لى الزهرات الجميلة :
أن أعيُنها اتسعت – دهشةً –
لحظة القطف
لحظة القصف
تتحدث لى : ...
أنها سقطت من على عرشها فى البساتين

ثم أفاقت على عرضها فى زجاج الدكاكين، أو بين أيدى المنادين
حتى اشترتها اليدُ المتفضلةُ العابرة
تتحدث لى :...
كيف جاءت إلىّ ..
(وأحزانُها الملكية ترفع أعناقها الخضر)
كى تتمنى لى العمرَ !
وهى تجود بأنفاسها الآخرة !!
كل باقةْ
بين إغماءة وإفاقةْ
تتنفس مثلى - بالكاد - ثانية .. ثانيةْ
وعلى صدرها حملت - راضيةْ
اسم قاتلها فى بطاقة - اهـ -

من الاعتداء على هذه الشاعرية المفرطة فى العلو والارتفاع والرائعة الهندسة فى البناء والإفضاء - أن يتعرض لها ناقد بالحديث؛ ليكشف عن جمالياتها الصارخة المتدسسة فى أعماق الإحساس بالمعانى ودواعيها وخصوبتها التصويرية وسبحها الإيحائى.

وسوف نكتفى بالإشارة إلى مبانيها الجمالية التى تشكل علامات خاصة؛ أولاً : هناك معادل موضوعى بين شجنه بالموت وإرهاصاته، وبين الورود التى اتسعت أعينها - دهشة - لحظة - القطف - لحظة - القصف. هكذا الموت المفاجئ غير العادل فى هذا السياق، والذى جاء الزهرةَ الضحية فى جنتها وحصنها وسبب ديمومتها (فى الخميلة).

ومع حديثها عن محنتها وسقوطها عن عرشها فى البساتين جاءت (وأحزانها الملكية ترفع أعناقها الخضر).

صياغة ومعنى لا يرتفع إلى بنائهما الجمالى المتفرد والخاص إلا عبقرية متفردة وخاصة.

فأحزانها الملكية : تشى ء بقوة وكبرياء الشاعر فى محنته

وترفع أعناقها الخضر: فى إصرار على كبرياء الملوك وعظمة الأمراء حتى فى ساعات المحنة، والصورة كلها معادل موضوعى لكينونة الشاعر العظيم فى محنة مواجهته للموت.

ولكن ثراء الرمز وانفساح الإيحاء لا يقفان عند تصور محدود فى البنية ذاتها وفى عمق المعنى الباذخ الجليل.

والمقطع الأخير : كل باقة – بين إغماءة وإفاقة – تتنفس مثلى – بالكاد – ثانية ثانية، هذه المداخلة التى تصف وتعتصر أعماق اللحظات الأخيرة وضراوة الخُلق الوعر (وعلى صدرها حملت – راضية اسم قاتلها فى بطاقة!).

مع الشاعر الكبير فاروق شوشة

حيث الرمز الغزير الإيحاءات والدلالة، والتصوير المتمكن اللا محدود فى رصد غاياته والسبح وراء معطياته، ومقدرة الشاعر الخاصة فى توظيف أدواته الفنية وتكثيف معطياتها اللا محدودة. مع قصيدته : "**عن القمر والعصافير**"(١٣٦)

للعصافير أن تستريح،
وأن تتأهب ثانية لاحتواء السماء
وأن تتطاير فى الأفْقِ
مثل نثار بديد من الضوء
يسقط فى شرفات الفضاء
ولها أن تصفق حتى النخاع
وأن تستثير حناجرهـــــا
مرة للغنـــــــــــاء
وآنًا لشـوط البكـــــاء
إنها الآن تمتلك اللحظة الفاصلة
وتجرب موضعها فى المسافات
بين السقوط إلى حافة الأفق المترنح
حيث يموت الشعاعُ
ورفع الجناحين صاعدةً
فى مدار الهواءْ

ولمن هذه الغابة المشتهاةُ ؟
ومن ساكنوها؟
ومن ؟
ليس غير الرياح تجيب
وفى البعد عاصفة تتجمع
ليل قديم يُهلُّ
وأعشاش طير تمادَى
فأسرف فى زقزقات التفاؤلِ
حلمِ الأمانِ
وإسعاد أُلاَّفه باللقاء !

* * * * *

والقمر ...
ماله ساهماً ؟
والسحابات ترتاح فوق الجبينِ
الذى لا يُبينُ !
وتعبره حين تُقْلِع فى اليم،
فى زرقة اللازوردْ
وتترك من خلفها شفقًا ذائباً
وبقايا حديثٍ قديم
إنه موعد للصبابات
تفرخُ فيه النسورُ
وتنشق فيه الجحورُ
ويرحل فيه الْجَسُور
وراء النداء المراوغ

خلف الزمان المقيمْ
وفضاء - كما يعشقُ الله
صيادُه شاخص لا يريمْ
فى يديه الرصاصُ
وأنشوطة اللهو جاهزة
والمنايا تحوم
وترفرف،
حيث مضت تستحم النجوم !
يا قمر...
هل تظل يُؤَرِّقُك العدلُ
ينتابك الذعرُ
فى زمن شائهٍ
ورجيم ...؟
دع مكانك،
واهبط إلى حيث تأوى العصافيرُ
لاهثةً
واصطدمْ بالتخوم!
إن هذا الذى يتشكلُ عبر امتداد شعاعك
موقد جمر
وحفرية من سدوم — اهـ —

أى هول وأى عناء وأية لذة تلك التى تحيط بك وأنت تقرأ القصيدة مرة بعد أخرى. إنها تجربة مركبة مهولة الأبعاد فى كل اتجاه، عصية على كل تحديد أو إحاطة، برغم المتعة بها وإبصار عالمها السحرى بقوى نفسية وشعورية خاصة.

كوّن الشاعر رؤيته فى موقف، وابتدع لها وجوداً ذاتيًّا ولغة خاصة. وهى فى وضوح معجمها تنأى عن كل تناول يحدُّها برؤية واحدة.

يستطيع من يغترف زاداً مـن هـذه التجربة فـى بنائهـا الفنـى الرفيـع .. أن يدخـره للحياة ليقيم به صرحاً يستشرف من فوقه آماله وثقته فى استرداد حقوقه الضائعة المغتصبـة؛ ليستنبت من الضعف قوة، ومن الظلمة نوراً؛ حيث يرحل الجسور وراء النداء المراوغ.

مجموعة الرمـوز فـى القصيـدة تعطـى ولا تنتهـى. تثير ولا تُحـدّ، تـثرى الإحسـاس والوجدان والفكر، وتوقد ناراً مقدسة لا تنطفئ.

عند قراءة القصيدة السابقة لم تضع من سمعى زقزقات "عصفـور الحلـم" فـى البيـت الأخير منها "من يطلق عصفور الحلم ؟".

وهنا القمر فى عليائه يرى كل ما يدور ومـا لا يـراه غـيره، والعصافـير تكـدح فـى غنائها. ومن حقها أن تستريح لاحتواء السماء ثانية، وأن تأخذ حركتها فى الأفق (مثل نثار بديد من الضوء) يتبعثر ويسقط حيث شاء (يسقط فى شرفات الفضاء) (لها أن تصفـق حتـى النخاع) (وأن تستثير حناجرها) (مرة للغناء) (وآناً لشوط البكاء).

هكذا يستعصى العمل الأدبى الذى بلغ ذروة تشكيله الفنى على أن تختار له كلامـاً آخر يعبّر عنه، فتردده هو، كما نفعل هنا.

ثم هذا التحريض لأصحاب كل حق وكل أمل وغاية :

(إنها الآن تمتلك اللحظة الفاصلة)

(وتجرب موضعها فى المسافة)

(بين السقوط إلى حافة الأفق ... ورفع الجناحين صاعدة)

وهناك رمز لا تستطيع تحديده، ولكنك تجد فيه العطاء لكل صاحب حاجة أو حق :

(ولمن هذه الغابة المشتهاةُ ؟ - ومن ساكنوها ؟ - ومن ؟)

الوصول إلى الغاية محفـوف بمخـاطر، والإجابة عـن السـؤال : (ليـس غـير الريـاح) تجيب، وفى البعد عاصفة تتجمع، لمن أراد الاقتحام.

وأما من صرخت فى أعماقه أمانيه وسبحت أشواقه إلى ما يريد مع بقايا الذكريـات فى ليل قديم يظل ... وأعشاش طير تمادى فى سبحه وفى آماله بأعشاشه.

(فأسرف فى زقزقات التفاؤل – حُلْمِ الأمان، وإسعاد ألآفه باللقاء!) .. فليس له – فيما يبدو – غير الحلم بأمانيه.

(والقمر) فى عليائه المطل على الحقائق – رآهُ ساهماً؛ لأنه حزين لكل حق ضائع (والسحابات تترك من خلفها شفقاً ذائباً) : تترك النذر.

وها قد حل موعد الصبابات، موعد الأشواق؛ حيث (تفرخ النسور، وتنشق الجحور، ويرحل الجسور).

حيث تولد القوة من الغيب من مصادرها المؤهلة لها بكل ما هو طبيعى كائن فيها .. (لتواجه بل لتزيح النداء المراوغ حيث يولى أمامها – وحيث يتحول الزمن المقيم ليحل محله زمن آخر.

والقمر مطل من عليائه على الوجود كله بخيره وشره، وهو يؤرقه العدل، ينتابه الذعر من ضلالات الزمن الشائه الرجيم.

ونداء للقمر وللقوى القادرة والمؤثرة فى الوجود كله :

(دع مكانك – واهبط إلى حيث تأوى العصافير – لاهثة) وتوغل فى التضحية (اصطدم بالتخوم – إن هذا الذى يتشكل عبر امتداد شعاعك : موقد جمر) إنها نار الحق التى لا تنطفئ وجمرة الشوق إلى الأمل الذى يريم، فلتبق إلى ما لا نهاية، وهى موقد جمر للإهلاك (وحفرية من سدوم) من تصادم عدد لا يحصى من الأجرام، فهى نذير النهاية.

هكذا يمسك النص بقارئه ويغلّ حركته، إذا أراد أن يهتك أسراره ويكشف بعض معانيه وغاياته، وما يزال النص – كما نرى – هو الذى يقدم نفسه وهو الذى يعبر عن ذاته، وتلك آية البلاغة الفنية وذروة من ذرى الإبداع الخاصة بمبدعها.

على هذا النحو مرحباً بالرمز والغموض الذى يفرز العمق والأصالة والاقتدار.

وأنت واجد لدى الشاعر مثل هذه الخصوبة الفنية فى قصيدة أخرى أفصح فى عنوانها عن موضوعها الماثل فى حياتنا، وهى قصيدة "كلام عن السلام – إلى العدو الذى .... وما يزال".

وبرغم هذا التصريح من الشاعر فإن عطاءها وطبيعة بنائها الفنى تمثل نفس الزخم السابق، وليس فى وسعنا فى هذا البحث ولا فى مساحات النشر المتاحة أن نزيد.

مع الشاعر الكبير محمد إبراهيم أبو سنة

لقد التقيت به فى مشواره الحافل الطويل، ومنذ قرأت قصيدته "البحر موعدنا"[١٣٧] وهى ترن فى أعماقى دائماً وأراها قدراً قائماً على رءوسنا جميعاً :

البحر موعدنا
وشاطئنا العواصف
جازف
قد بعُد القريب
ومات من ترجوه
واشتد المخالف

إلى أن يقول .... :

جازف
فإن سدّت جميع طرائق الدنيا
أمامك فاقتحمها لا تقف
كى لا تموت وأنت واقف

لكن القصيدة التى أختارها وبدون قصد من ديوانه الجديد : "وردة الفصول الأخيرة " سنة ١٩٧٧ هى "لا ماء فى هذا السحاب"[١٣٨] :

شجر كثيفْ
ليل يمشط شعره فى غابة
تبكى رحيل طيورها
فتنوح أحلامُ الخريف
برقٌ عنيف
برقٌ يطوقنى
وتلك
سلاسل الأيام
فوق معاصمى

وأنا أسافر
فى المفازة ......
أشتهى أن أبصر
امرأة تريق ظلالها
فوق الطريق إلى الغياب
لا ماء فى هذا السحابْ
لا ضوء فى هذا الشهابْ
لا ورد فى هذا الربيـــع
وقد مضى
ورد الشباب
قلبى يرتل
حزنـــــه
فى مسمع الصخر الصديعْ
قلبى الوجيعْ
ينسى منابعه
ويقبع داخل المنفى
يضيـــع
متلكئاً
فى الحلم يروى للترابْ
بعض الحكايا..
عن مشاهد فى الجحيم
بعض الصراخ
يضيع فى القلب الكليم

يأيها العصرُ

الرجيم

لا صبح يطلع

فى سمائك لا نجوم

تبدو على هذا

السديـــــــم

ليل قديمْ

يحنو على النهر المسافرِ

فى الهشيـم

وأنا أواصل

فى السراب

ضلالـــتى

أبكى الذين

فقدتهم

وأضعتهم

وأنا الفقيد

ها قبر أحلامى

يضيق بما يضم

من الجماجم

والقصائد

والحرائق والرعودْ

أمل بعيد

يمشى على جثث

الفصولْ

يمشى يراقص

نفسه

يرنو إلى زهر

الحقول

أمل صغير راقص

أمل عليل

يمشى وحيداً فى الحقول

يمشى فيفجؤه

المغول

أمل قتيل (١٦/١٢/١٩٩٦)

على جمرات المواجع الإنسانية العامة والخاصة كان اللحن الجريح النازف الذى عزفه الشاعر فى قصيدته المركبة المشعة الزاخرة بفيض مواجعه، التى حولها إلى رؤية فنية فى بناء شعرى عامر بالثراء والخصوبة فى صوره ورموزه وكثافة إيحاءاته.

إنه شديد النقاء والعمق والسيطرة على قارئه، شديد العصيان لمعطيات الشرح والسرد، فلا القراءات المتعددة بقادرة على إخراجه إلى رؤيا موحدة أو دلالات محددة؛ ومن هنا تأتى جدارة النص الشعرى للخلود والمنح معاً.

الشأن فى هذه القصيدة - وفيما سبقها وفيما سيأتى بعدها - أننى أفضى بملاحظاتى الفنية للوهلة الأولى فى التعامل مع النص. ومعنى ذلك أن من حقى أن أخرج على القراءة التى بَدتْ لى، وفى كل مرة أعاود القراءة من حقى هذا الخروج.

وهذا دليل الثراء والشاعرية، ودليل العمق والخصوبة فى النص، ولا يمتّ شيء من ذلك كله إلى التعمية المرفوضة فنيًّا.

أولاً : هل "وردة الفصول الأخيرة" اسم الديوان جاء عنواناً لقصيدة داخل الديوان، كما يحدث كثيراً ؟ الإجابة : لا.

ولكن تسمية الديوان تشى بأنها حديث الكهولة؛ حيث قوة الشباب لم تهن ولكنها تتئد، وحيث خشية المجهول القادم أقوى فى صراعها مع الوجدان - حتى فى اللا وعى - حيث الآمال تعزّ والوثوق من نيلها يهتز، وإن دافعه الصمود والأمل والوثوق في حب الذات بل الحياة.

شجر كثيف - كثافة الظلمة فى كل شيء.

والليل الموغل فى الظلمة والوحشة يمشط شعره فى غابة - مدْلهمة. هى الأخرى مفجّعة برحيل طيورها، وأحلام الخريف المصوح تنوح برقاً عنيفاً، والظلمة والبرق العنيف كلها تطوق إحساس الشاعر بل ذاته، وتتآزر - بل تتراكم سلاسل الأيام فوق معاصمه - فوق كل ما يشد أزره وينهض بقوته.

والشاعر (بل كل إنسان فى تجربة الشاعر)

يسافر فى المفازة - يحيط به الخراب والدمار، ويفغر الهلاك عليه كل مخالبه.

وهو يرجو الحياة، بل الصحبة والمتعة، ويودّ فيها (امرأة تريق ظلالها فوق الطريق إلى الغياب).

هل يمكن ترجمة هذه الصور وعناصرها الرمزية إلى كلام آخر ؟! الجواب : لا وألف لا. وهل غاب شيء عن متلقيها المستعد لتلقى عطائها الفنى الزاخر ؟ لا شيء من ذلك. وهل يتوقف عطاؤها عند تحديد يجمع أطرافها ؟ كلا.

الأمل يخبو ويضيع أو يكاد؛ لأنه :(لا ماء فى هذا السحاب، لا ضوء فى هذا الشهاب، لا ورد فى هذا الربيع). وقد مضى إلى جانب ذلك كله الشباب.

فليرتل القلب حزنه (ولينفذ به فى مسمع الصخر الصديع).

وهذا البيت هو الآخر شديد العصيان على وصف زخمة فى غلائل الوجدان.

إن التجربة تعصف بصاحبها إلى الضياع، ولكنه يتلكأ فى رواية حلمه؛ لعل الأمل يوافى بشيء من المجهول. إنه يروى حكاياته للتراب عن عذاباته التى شهدها فى الجحيم، عن بعض الآلام والصراخ الذى هو لازمة القهر والعذاب، ولكنه يروى للتراب فهل التراب رمز للخصب الآتى أو هو رمز للعدم وعدم الجدوى ؟

إنها أزمة الإنسان فى هذا العصر، فليصح فى وجهه (يآيها العصر الرجيم) لا أمل فى صبح لك. لا نجوم فى سمائك حيث يمتد السديم.

وهذا الإنسان يؤصل لنفسه رحلة عذابه وضياعه :

(ليل قديم / يجثو على النهر المسافر / فى الهشيم / وأنا أواصل فى السراب ضلالتى / أبكى الذين فقدتهم / وأضعتهم / وأنا الفقيد).

هكذا يتراكم الوصف برموزه وصوره التى تطفح بغزارة الدلالة، وجسارة النفاذ، وحصار السيطرة، دون أن تمكنك من سرد نثرى لها.

وهذه أحلامه يضيق قبرها بما يضم (من الجماجم والقصائد والحرائق والرعود).

إن أمله البعيد يمشى فوق الزمان (على جثث الفصول) (يمشي يراقص نفسه) (يرنو إلى زهر الحقول).

إن أمله الصغير الراقص يتعلق بمنابت الحياة، فيمشى وحيداً فى الحقول حيث التوالد والنماء.

ولكن المغول يفجئونه؛ فيضحى أملاً قتيلاً.

والمغول كما هم فى التاريخ – وفى كل عصر – هم فى الشعر رمز شديد الغزارة على مرماه .

هكذا يغنّى الشاعر مأساة إنسان العصر، ومأساة كل إنسان ضاعت أو ضُيعت أحلامه، وذماء الأمل الباقى يغتاله مغول العصر.

تجربة تبقى خالدة فى الشعر العربى، يجد الإنسان فيها تجاربه وأصداء ذاته مادام يحاول المسير جاهداً مجهوداً.

إن عناصر الرموز الحية التى تملأ جو القصيدة جعلتها الصياغة الفنية مليئة بالغزارة والتدفق، وهى شديدة الثراء لكل من يتعقبها ويتملى وظائفها الخصبة.

مع الشاعر الكبير فاروق جويدة

فى قصيدته "أحزان ليلة ممطرة"[١٣٩] :

السقف ينزف فوق رأسى
الجدارُ يئن من هول المطرْ
وأنا غريقٌ بين أحزانى

تطاردنى الشوارعُ .. للأزقة .. للحفرْ
فى الوجه أطياف من الماضى
وفى العينين نامت كل أشباح السهر
والثوبُ يفضحنى
وحول يدىّ قيدُ ُ لستُ أذكر عمره
لكنه كل العُمُر
لا شىء فى بيتى سوى صمت الليالى
والأمانى غائمات فى البصرْ
وهناك فى الركن البعيد لفافةٌ
فيها دعاءُ ُ من أبى
تعويذةٌ من قلب أمى ..لم يباركها القدر
دعواتها كانت بطول العمرْ
والزمن العنيد المنتصرْ
أنا ما حزنت على سنين العمر
طال العمرُ عندى .. أم قصُرْ
لكن أحزانى على الوطن الجريحِ
وصرخة الحلم البرىء المنكسرْ
* * * * *
فالماء أغرق غرفتى
وأنا غريبُ ُ فى بلاد الله
أدمنتُ الشواطئ والمنافى والسفرْ
كم كنت أبنى كل يومٍ ألف قصرٍ
فوق أوراق الشجر..
كم كنتُ أزرعُ ألفَ بستانٍ
على وجه القمرْ

كم كنت أُلقى فوق موج الريح أجنحتى
وأرحل فى أغاريد السحرْ
منذ انشطرتُ على جدار الحزن
ضاع القلب منى .. وانشطرْ
ورأيت أشلائى دموعاً فى عيون الشمس
تسقط بين أحزان النّهرْ
وغدوتُ أنهارًا من الكلماتِ
فى صمت الليالى تنهمرْ
قد كنت فى يوم برىء الوجه
زار الخوفُ قلبى .. فانتحر
وحدائقى الخضراءُ ما عادت تغنى
مثلما كانت ...
وصوتى كان فى يوم عنيداً وانكسرْ
ولدىّ من عمرى
وذكرى الأمس بعضٌ من صور
فلتنظرى صورى فإن الأمس أحيانًا
يكون عزاء يومٍ .. يحتضرْ
هل تسمحين
بأن ينام على جفونك لحظةً
طفل يطارده الخطرْ
هل تسمحين
لمن أضاع العمْرَ أسفاراً
بأن يرتاح يوماً
بين أحضان الزَّهرْ

إنى لأفزع كلما جاءت
خيول الليل نحوى
يحتوينى الهمُّ .. يخنقنى الضجر
اعتدت أن تعوى كلابُ الصيدِ
فى قدمى تحاصرنى .. وتعبث فى عيونى
كلما الجلاد - فى سَفهٍ - أَمرْ
إنى أخاف على ثيابك من ثيابى
كل ما أرجوه بعض الأمَن
عطراً .. دندنات من وتر
* * * * *
لتخجلى إن كان عندك بعضُ أصحاب
وجئت بثوبىَ العارى ببابك أنتظرْ
لكنه حزن الصقيع
ووحشةُ الغرباء فى ليل المطرْ
فالناس حولى يهرعون
وفى ثيابى نهر ماء..
فى عيونى بحرُ دمعٍ
بين أعماقى حجرْ
وأريد صدراً
لا يساومنى على عمرى
ولا يأسى على ماضٍ عبرْ
فالعرى أعرفهُ
وأعرفُ أن مثلى
فى زمان الرقِّ مطلوبُ ُ

وأن الحرص لن يجدى
ولن يُغْنى الحذر
* * * * *
إنى سأرحل عندما يأتى قطار الليل
لا تبكى لأجلى ..
لا تلومى الحظ إنْ يومًا غدر
فأنا وحيدٌ فى ليالى البردِ
حتى الحزن صادقنى زمانًا
ثم فى سأمٍ .. هجرْ
إنى أُحبكِ ..
رغم أن الحبّ سلطانٌ عظيم
عاش مطروداً
وكم داستْه أقدامُ البشر
إنى أحبكِ ..
فاتركينى الآن فى عينيك أغفو
إنّ خلف الباب أحزانًا وعُمْرًا ينتحرْ
كل العصافير الجميلة أعدموها
فوق أغصان الشجرْ
كل الخفافيش الكئيبة
تملأ الشطآن
تعبث فوق أشلاء النَّهر
* * * * *
لا تحزنى ..
إن الزمان الراكع المهزوم لن يبقى

ولن تبقى خفافيش الحُفرْ..
فغداً تصيح الأرض .. فالطوفان آتٍ
والبراكين التى سُجِنتْ أراها تنفجر..
والصبح هذا الزائر المنفى من وطنى
يطلُّ الآن .. يجرى.. ينتشِرْ
وغدا أحبكِ مثلما يوما حلمتُ
بدون خوف
أو سجونٍ
أو .. مطرْ

قهْر الوجودِ بآلامه ومشكلاته الكبرى تئود كاهل الإنسان، لاسيما صاحب الرسالة والمبدأ والغايات العليا والوطن السليب.

ولكن سقف الحياة ينزف فوق رأسه، والجدار الذى يمكن أن يلوذ به هو الآخر يئن من هول مطر الأحزان، ومن ثمّ فهذا الإنسان غريق فى آلامه التى لا يكفى تتابعها عليه تتابع المطر الجارف.

ووجيعته الكبرى التى تنهمر عليه أحزانها تطارده، بل الشوارع ذاتها تطارده، بل الأزقة، وكلها تدفعه للحُفَر لمهاوى الهلاك.

(تطاردنى الشوارع .. للأزقة .. للحفر)

والتعلق بالعزيمة أو بالمضى إلى دَوْر - ضائع هو الآخر.

(وفى العينين نامت كل أشباح السهر) (والثوب يفضحنى).

(وحول يدىّ قيد لست أذكر عمره) (لكنه كل العُمُرْ).

ويعلن عن واقعه المرّ وذكرياته الضائعة :

(لا شىء فى بيتى سوى صمت الليالى
والأمانى غائماتٌ فى البصر
وهناك فى الركن البعيد لفافة

فيها دعاءُ من أبى
تعويذةٌ من قلب أمىّ، لم يباركْها القدرْ
دعواتها : كانت بطول العمر
والزمن العنيد المنتصرْ).

إنه لم يعد يملك بعد الضياع سوى الضياع لنفسه ولذكريات طيبة ساذجة، ولكّنها طهور عزيزة :

الصمت يحاصره. والأمانى الشاحبة البعيدة فى مرمى الرؤى، ولفافةٌ من دعاء أبيه (وهل يقبل أبوه واقعه ؟) وتعويذةٌ من قلب أمه - لكنها لم تنفع - كيف ضاعت دعواتها بالعمر الطويل، والعمر الآن كله هباء، وكانت تدعو بالنصر والغلب أمام الأيام، ولكن واقع الأيام اغتاله ولم ينصره.

ويفصح إنسان هذه المأساة عن سرّ مأساته :

(أنا ما حزنت على سنين العمر)
(طال العمر عندى .. أم قصر)
(لكن أحزانى على الوطن الجريح)
(وصرخة الحلم البرىء المنكسر).

ومن عادة الشاعر فاروق جويدة أن يتحداك أحياناً بتصريحه فى سياق، وتارة تأخذ من تلميحه ضراوة التصريح فى عمق المأساة فى الموقف الذى تفوح به التجربة، كما فى قصيدته :

(لا تنتظر أحداً ... فلن يأتى أحدْ)(١٤٠)

ولكنه يثرى فى أعماقنا مأساة الإنسان مع وطنه -لا أقول الجريح - بل السليب. ونعود إلى رموزه حول طبيعة المأساة وفداحة المسافة بين الأمل الضائع والواقع الذى لا توصف فداحته ولا ضراوته :

(فالماء أغرق غرفتى).

بأحزان الهلاك والدمار بسبب مآسي وطنه الجريح، وهو مشرد :

(وأنا غريب فى بلاد اللّه)

(أدمنت الشواطئ والمنافى والسفر).

هذا واقعه المشرد، وأما أحلامه الضائعة؛ فإنها تعمق مأساة واقعه :

(كم كنت أبنى كلّ يوم ألف قصـــر
فوق أوراق الشجـــــــرْ
كم كنت أزرع ألف بستانٍ
على وجه القمـــــــــرْ
كم كنت أُلقى فوق موج الريح أجنحتى
وأرحلُ فى أغاريد السحرْ).

هكذا صنع الشاعر مفارقة حادة مثيرة برؤاه الفنية وقدرته التعبيرية التى تفيض بعناصر الإيحاء اللا محدود وبرموز الآمال المجنحة الواثقة، لكن مأساة واقعه تكشف عن الفداحة اللا محدودة وعن عمق جراحه.

ويمضى الشاعر إلى رصد مفارقات أخرى أشد إيغالاً فى الكشف عن جوانب أخرى من مأساته، يرصد من خلالها مساحات الهول الذى يعانيه عذاباً لا يوصف، وشوقاً لا يحد، وأمانى مقتولة مغتصبة.

(منذ انشطرت على جدار الحــــــزن
ضاع القلب منى.. وانشطرْ
ورأيت أشلائى دموعاً فى عيون الشمس
تسقط بين أحزان النّهــرْ ..
وغدوت أنهاراً من الكلمــــــــــات
فى صمت الليالى ..تنْهمرْ).

أرأيتَ كيف انشطر على جدار الحزن ؟، وكيف رأى أشلاءه دموعاً – له أو عليه – فى عيون الشمس، وهى دموع تسقط فى نهر الأحزان الموصول. وغدا هو بعذاباته أنهاراً من الكلمات المدافعة مرة والباكية أخرى، ولكنها لا تجد مجيباً، فهى تضيع بغزارتها منهمرة فى صمت الليالى، حيث لا قاع ولا ضياء.

(والكلمة في ذاتها رمز لحقائق كبرى في الفكر والفلسفة والشعر وحتى في تاريخ الأديان؛ فتحديدها يضرّ بها).

هكذا تتآزر الصور والرموز لتصور عالم الشاعر الأليم وواقعه الممزق بكل جرائم الغدر والضياع.

ويعود ليثرى آلام تجربته برؤية من واقع آخر يضاف إلى ما سبق، يعمقه ويثريه ويزيد به مساحة مأساته التي تعزّ على الوصف.

(قد كنتُ في يوم برىء الوجـــــه
زار الخوف قلبي .. فانتحـــــر
وحدائقي الخضراء ما عادت تغني
مثلمـــــــا كانـــــــت
وصوتي كان في يوم عنيداً وانكسرْ).

هكذا تحشد لك الصور والرموز كثافة الإيحاء بعناصر الموقف، ولا تستطيع مع شدة الوضوح في النص الفني أنْ تترجمه بما ينوب عنه، بل يبقى وحده صاحب الموقف في التعبير عن نفسه بغزارة الشاعرية وبراعة الصورة ودقة الرمز وعمق الإيحاء.

بعد هذا الضياع الممتد الأبعاد المترامي الأطراف الفادح التبعة، ماذا لديه ..؟

(ولـــــديّ مـــــن عـــــمري
وذكرى الأمس بعضٌ من صور
فلتنظري صوري فإن الأمس أحيانًا
يكون عزاء يوم .. يحتضــــر).

ثم يفجؤها ويسمح لنفسه، ولكن من تكون ..؟ هل هي حبيبته التي يرى نفسه في الحياة معها ويحلم بها ؟ هل هي المعادل لبيته وقريته ووطنه ؟ لكنها برغم كل تساؤل حولها هي قيمةٌ حية نابضة في النص الشعري وليست مجهولة أو غائبة.

وتلك من آيات الشاعرية الحقة، أن يضيع منك الفهم خارج النص الشعري، وأن تصبح لديك الرؤية مكتملة كلما ركنتَ إليه في بنائه الخاص ونسيجه الفني الذي لا يقبل الإعادة أو الاقتراح.

(هل تسمحين

بأن ينام على جفونك لحظةً

طفل يطارده الخطـــــــرْ

هل تسمحين

لمن أضاع العمر أسفـــاراً

بأن يرتاح يوماً ..

بين أحضان الزّهر).

ولماذا كانت الأحضان : أحضان الزّهر ؟ لأنها تَنْبتُ من عبير الأرض وطنِه السليب.. هل تسلل إليها مرة بوسائله المشروعة وغير المشروعة؛ لأنها أقصى غايات حبه وأمانيه، وهى حينئذ المحبوبة، وهو يفزع من المطاردة .. ومن كلاب الصيد .. ومن جلاّديه :

(إنى لأفزع كلما جاءت

خيول الليل نحوى

يحتوينى الهمّ .. يخنقنى الضجر

اعتدت أن تعوى كلاب الصيد

فى قدمى تحاصرنى .. وتعبث فى عيونى

كلما الجلاد – فى سفه – أمرْ

إنى أخاف على ثيابك من ثيابى

كلّ ما أرجوه بعض الأمن..

عطراً .. دندنات من وترْ).

وهى فيما تشى الأبيات حبيبة لها ثياب، وتملك عطراً ودندنات من وتر.

هكذا رمز الحبيبة يتسع بين يديك ويستعلى عليك ويكتم سرّه، ولكنه يشى بكل الآمال لديها وعندها. أليس هذا الخفاء والوضوح معاً من بدع الشعر، والشعر وحده ؟! ـ ثم يعتصر أعماقه بين يدى حبيبته التى لم يجد قلباً ولا صدراً سواها يحتويه فى إعصار محنته :

(لا تخجلى إن كان عندك بعض أصحابٍ
وجئت بثوبىَ العارى ببابك أنتظـــــــرْ
لكنه حزن الصقيعِ
ووحشةُ الغرباء فى ليل المطرْ
فالناس حولى يهرعون
وفى ثيابى نهر مـــاء
فى عيونى بحر دمـــع
بين أعماقى حجــــرْ
وأريـــــد صـــــدراً
لا يساومنى على عمـرى
ولا يأسى على ماض عَبَرْ
فالعــــرى أعرفـــــه
وأعرف أن مثلـــــــى
فى زمان الرّق مطلـــوب
وأن الحرص لن يجـــــدى
ولن يغنى الحـــــــذر).

هكذا فى مرحلة من مراحل المعاناة الباهظة يفضى الشاعر إلى ذاته بما يشى بفداحـة المأساة ويعمق الفجيعة، ويعطى الكارثة التى هو فيها بوحاً يكشف عن وجوه أخرى لعذاباتـه وأمانيه الكسيرة التى يحاصرها زمان الرقّ، والتى لن ينفع أمام كوارثها حرص أو حذر.

ويأتى فى المقطع قبل الأخير من القصيدة ليصور آلامه الموصولة وحصـار الخفـافيش له، ويفرغ بين يديها أمانيه وشوطاً آخر من عذاباته.

(إنى سأرحل عندما يأتى قطار الليل
لا تبكى لأجلى ..
لا تلومى الحظ إن يوماً غدرْ

فأنا وحيدٌ فى ليالى البرد
حتى الحزن صادقنى زماناً
ثم فى سأم .. هجرْ
إنى أحبكِ
رغم أن الحب سلطانٌ عظيمٌ
عاش مطروداً
وكمْ داسته أقدام البشرْ
إنى أحبكِ
فاتركينى الآن فى عينيك أغفو
إن خلف الباب أحزاناً وعُمْرًا .. ينتحرْ
كل العصافير الجميلة أعدموها
فوق أغصان الشجرْ
كل الخفافيش الكئيبة
تملأ الشطآن
تعبث فوق أشلاء النّهرْ).

وبرغم هذه العذابات الموصولة وهذه المآسى الفادحة وعمق المعاناة إلى ما بعد النخاع، فإن هذا المطحون المسفوح الوجود لا ينتصر عليه اليأس ولا يستسلم لهذا الواقع الذى لا مناص من الاستسلام له، ولكنه يثق فى أن الزمان الراكع المهزوم لن يبقى مهزوماً، ولن تبقى خفافيش الحُفرْ تسيطر على الساحة. فغداً تصيح الأرض والطوفان آتٍ، وغداً يعود إلى حبه دون خوف أو سجون أو مطر.

(لا تحزنى..
إن الزمان الراكع المهزوم لن يبقى
ولن تبقى خفافيش الحفر..
فغداً تصيح الأرض .. فالطوفان آتٍ

والبراكين التى سُجنت أراها تنفجر..
والصبح هذا الزائر المنفىّ من وطنى
يطلُّ الآن .. يجرى ينتشر..
وغداً أحبك مثلما يوماً حلمتُ
بدون خوفٍ ..
أو سجونٍ ..
أو .. مطرْ ..).

هكذا استطاع الشاعر بأدواته الفنية شديدة الرقىّ أن يثرى أعماقنا بأبعاد التجربة المريرة التى يصورها لاغتصاب أرض وإبادة حق ومطاردة شعب، وقمة النجاح فى عرض هذه التجربة المريرة وتفجير أبعادها المختلفة المتشابكة أنه صاغها فى لوحات متجاورة، كل لوحة منها تفضى إليك فتزيدك بصراً وعمقاً وسعة إحساس ورحابة وجدان بأبعاد المأساة فى واقعها المعاش مرة وفى عمقها فى نفس إنسانها مرات ومرات، وتتآزر الصور وشتى الرموز الغزيرة فى حشد عناصر الإيحاء الغنية بالإفضاء بالتجربة وشتى ظلالها اللاّ محدودة، فى عمق ليس بعده قرار ولا نهائى وفى شمول ليس بعده استقصاء، وفى زخم فنى يطلب المزيد من قراءة النص للرىّ من كأس هذا الفن الرفيع.

والمقطع الأخير من هذه القصيدة يسوق إلى سمعى مقطعاً مشابهاً من قصيدة الشاعر "لا تنتظر أحداً.. فلن يأتى أحدْ "(١٤١)

حيث يقول :

لا تحزنى أمَّ المدائن لا تخافى
سوف يولد من رماد اليوم غد
فغداً ستنبتُ بين أطلال الحطام
ظلال بستان .. وورد..
وغداً سيخرج من لظى هذا الركام
صهيل فرسان .. ومجد..

وبعـــــــد

هكـذا اسـتطاعت القصيـدة الجديـدة (قصيـدة التفعيلـة) أن تنهـض بأدواتهـا الفنيـة المركبة المعقدة الواعية إلى تقديم تجارب شعرية تستغل ظاهرة الغموض الحســن الثرى الـذى يقود إلى العمق وليس التعمية، إلى الثراء الفنى وليس إلى الجفاف والانغلاق بسمات الألغـاز والأحاجى. وكل تجربة شعرية لا تكون من هذه السبيل الجيدة فهى مرفوضة وساقطة فنيًّا.

ولسنـا فـى حـل مـن تتبـع النمــاذج المرفـوضــة، ولكنهـا كثـيرة لـدى وفـرة مـن الشعراء غير المؤهلين لهذا المستوى الفنى الرفيع الذى عرضنا نمـاذج يسـيرة لـه. وكـثرة مـن هذا الغثاء المدين المرفوض كثيراً ما يحظى بالنشـر العـام فـى الصحافـة[١٤٢] وبالنشـر الخـاص بوسائل أصحابه.

ويبقى سؤال فى غاية الأهمية، هو :

هل قصيدة الشعر الحر هى القادرة وحدها على تقديم هـذا الفـن الرفيـع بالوسـائل والأساليب والأدوات الفنية فى دورها المكثف الجديد ؟!

الإجابة الأمينة أن ذلك المستوى الفنى وهذه الخصائص والسمات الأسلوبية ليست وقفاً على قصيدة الشعر الحر إذا وُجد الشـاعر صاحب الموهبـة والثقافـة والطاقـة الإبداعيـة المتميزة، ومن أجل ذلك أقدم قصيدة تلـتزم نظـام البحـر (الخليلـى) للشـاعر المبـدع الكبـير (أبـى همـام) **الأسـتاذ الدكتـور عبـد اللطيـف عبـد الحليـم** القصيــدة بعنـوان : "**موسيقى من الغيب**"[١٤٣]

جمالك موسيقى من الغيب، والغيبُ ... بشاطئه المسحور، طيف الهوى يحبو

تَحِـنُّ لها روحــى، كـــأن لحونـهــا ... تمازجـها، من قبل أن يُخلق الحـبُّ

فرفرف طيْرٌ، غِبّ غيثٍ، وسافـرتْ ... قـوادمه، تحدوه فى شوقها السحبُ

يطالـعُ أفْقــاً بعد أُفْــق، كأنمـــا ... يناجيه من خلف السماء المدى الرحبُ

إلى الملأ الأعـلى، إلى حيث تلتـقى ... سرائر روحينا، وقد كُشفتْ حجـبُ

* * * * *

أراكِ كـأنـى حـالـم، عَـبر حلْمـه تـهـادى فراشات النجـوم، وتنصـبّ
وإنّـىَ فـى قمـراء، والليـل ظلُّـه تهامس فيه الطلّ، والمنـدلُ الرطْب
وأن نسـيمًا، جـاوبتــه بحــيرة توسّنها الأغصان، والزهر، والعشب
وأنَّـا خيـالان التقينا، وكيـف لا وهذى خطانا، ليس يمسكها دَربُ؟
أنحـن هنـا، أم نحـن آل ؟ وهذه المياه نـراها، حيث موردها العذب

* * * * *

جمـالك مـوسيقى من الغيب، قـادنى إليها حنـين، مدّ فـى شـأْوه الغيب
أهـذا صدى الآبـاد يحيى مواتَنا ؟ أهـذا الذى يدعونه الحبّ، يا ربُ ؟
وإلا فما سحـرى بــه، وجنــونىَ الذى ماج فى العينين، دقَّ له القلبُ

* * * * *

هذا الشاعر يعطى فى جميع نتاجه الشعرى المثال القوى على أن الشاعر المتمكن من موهبة الموسيقى العروضية للشعر العربى والحريص على أن يبدع فيها يستطيع أن يقول وأن يصور جميع أنباض الحياة فى حداثتها وتجددها وتنوعها فى إطار عربى راق يتحدى كل عجز ويتميز بخصوصية هذه الموسيقى الرفيعة المستوى المتسعة المدى .

وليس معنى هذا أننا ضد التطوّر والتحديث الذى يصدر من أصحاب الملكات الأصيلة التى تملك قدرة الانطلاق والتجديد – كما فعل أصحاب شعر التفعيلة – من الشعراء الأصلاء الكبار فى الساحة الأدبية فى العالم العربى، أولئك الذين أسسوا ولم يَنْمَاعوا فى بحيرات آداب ولغات أخرى، ولم يتنكروا للثوابت فى أدبنا العربى من القيم الفنية والجمالية.

إن أرقى آيات البوح الشعرى تتجلى فى قصائد هذا الديوان، ودعنا نتجول مع القصيدة التى اخترناها الآن :

جمالك موسيقى من الغيب، والغيبُ بشاطئه المسحور، طيف الهوى يحبو

أى جمال هذا ؟! هل يمكن تحديده ؟ وهل غاب شىء من جلال تفرّده بسبب جلال إبهامه.

إنه موسيقى من العيب، والغيب بشاطئه المسحور (طيف الهوى يحبو).

هكذا تفهم وتحس الجمال والجلال من خلال مجهول مهيب مقدس لا تستطيع ترجمته إن أردت.

هذا الجمال الذى عزفته موسيقى الغيب :

تَحِنُّ لها روحى، كأن لحونها تمازجها، من قبل أن يُخلق الحبُّ

إن روحى تتشوف إلى موسيقى الغيب تلك التى مازجتها واختلطت بها من قبل أن يخلق الحب.

هكذا يقفز التدسس الصوفى ليعبر عن امتزاج روحه بالحب قبل أن يوجد الحبّ مخلوقاً على الأرض.

وطير الحب يرفرف تجاه غيث (يرويه) وقوادمه التى هى ألصق ما يكون بكيانه الكلى تحدوه فى شوقها السحب هى الأخرى.

فرفرف طيْرٌ، غِبّ غيثٍ، وسافرتْ قوادمه، تحدوه فى شوقها السحبُ

وطير الحب يطالع أفقاً فوق أفق كأنما يناجيه من خلف السماء المدى المتسع الرحب، وتمضى أشواق الحب فى مداها اللا محدود إلى الملأ الأعلى، إلى هناك حيث تلتقى سرائر روحينا. وعندها يقف كل محب على حقيقة الحب .

"وقد كُشفت حُجْبُ " وهو لقاء لا يطاق وصفه، وتدب فى النفس حُمَيَّاه

يطالعُ أفْقاً بعد أُفْق، كأنما يناجيه من خلف السماء المدى الرحبُ

إلى الملأ الأعلى، إلى حيث تلتقى سرائر روحينا، وقد كُشفتْ حجبُ

هكذا الصور والرموز الحالمة العالمة بطريقتها المتفلسفة المغمورة فى عالم الغيب إلى جانب الوهج الصوفى "قبل أن يخلق الحب"، ثم إلى عالم الكشف داخل دائرة الغيب "وقد كشفت حجب".

هنا غزارة اللمح الشفيف العميق الثقافة، وهنا عمق التخيل، وسبح الإدراك النفسى والشعورى، وتنوع الرمز نحو آفاق لا يحدها الإدراك، وإنما يتملاها الحدْس، كأنما يعرفها وهى غير قابلة للمعرفة.

ثم يفضى الشاعر بواقعه فى تجربة الحب، ولكنه إفضاء يحتاج إلى صمود روحى فى تلقى وحيه وإشاراته المنوعة الغزيرة :

أراكِ كـأنـى حـالـم، عَـبر حـلْمـه   تهـادى فراشات النجـوم، وتنصـبّ

هكذا صُوَرُه دقيقة، إنها داخل الحلم تتهادى فيه فراشات النجوم متحركة من سكرة الحب، ثم ترتد بعد ذلك قائمة، فما تزال فى عناء من عجب ما تشاهد وترى.

والشاعر المحب يرى نفسه وسط التجربة :

وإنّـىَ فـى قمـراء، والليـل ظـلُّـه   تهامس فيه الطلّ، والمنـدلُ الرطْب

وأن نسـيمًا، جـاوبتـه بحـيرة   توسّنها الأغصان، والزهر، والعشب

يرى نفسه فى ضوء القمر، والليل ظل للقمر، ومن فـرط مـا غمـر الحبُّ الوجـودَ تهامس الطلُّ، وعود الطيب (المندل الرطب)، وأن النسيم جاوبته بحيرة أخذت الأغصانُ عليها سنةً من نعاس حبيب شهى، وشاركها فى ذلك الزهر والعشب، كأنما وسنها جميعها الحلم داخل الحلم من سكرة الحب – كما قال من قبل.

وهنا رأى المحبُّ نفسه مع محبوبه على نحو خاص :

وأنَّـا خيـالان التـقينا، وكيـف لا   وهـذى خطانا، ليس يُمسكها دَربُ؟

أنحـن هنـا، أم نحـن آل ؟ وهذه   المياه نراها، حيث موردها العذب

همـا بقـوة الحب فى عـالم الغيب خيالان – اقتضاء للشفافية والطهرة – وكيف لا نسلم بصّحة ذلك، وهذه خطانا فى عالم الغيب – الذى يتعالى على الأسباب المحدودة – ليس يمسكها درب أو يحدها حدّ.

أنحن هنا – أم رؤيتى سراب ؟ وكيف تكون سراباً، والواقع الماثل فى عالم الغيب يدلنا على : أننا هنا مع المياه نراها ونشاهدها حيث موردها العذب.

هكذا رؤى مجنحة فى حلم داخل حلم، وفـى عـالم الحقيقـة والمشـاهدة عـالم الغيب العلوى؛ حيث يشهد بدلائله الخاصة " أنّا خيالان التقينا حقيقة"

جمـالك موسيقى من الغيب، قـادنى   إليها حنين، مدّ فى شـأوه الغيب

أهـذا صدى الآبـاد يحيى مواتَنا ؟   أهـذا الذى يدعونه الحبّ، يا ربُ ؟

وإلا فما سحـرى بـه، وجنـونىَ   الذى ماج فى العينين، دقّ له القلبُ

هكذا موسيقى الغيب الفاعلة المؤثرة بغير مقدرة على مقاومتها قادته إلى أشواق الحب وحنينه بطاقة من قوى الغيب التى لا تحد ولا تقهر.

إن الشاعر فى القصيدة لم يقل فى الغزل كما قال الشاعر القديم، بل صور الشاعر تجربته ووظف رموزه وأثرى إيحاءاته وصعد بتجربته ينتزعها من عالم علوى، يجلو عناصرها دون أن يرد موارد الوضوح المباشر، بل حلّق مع غزارة الإيحاء وثراء الرمز وعمق التصوير دون أن يحتاج إلى الخروج عن العروض الخليلى. والمسألة أولاً وأخيراً تتوقف على طاقة الشاعر ونهجه فى الإبداع. ولا يصحّ بحال من الأحوال أن نستبعد طاقة الشاعر الملتزم (بعروض الخليل) وأن نحرمها من قدرتها على استخدام الأدوات الفنية الأكثر حداثة وجدة.

وإنما الأصل طاقة الشاعر وثقافته ورؤيته وأدواته الفنية.

وأخيراً :

فإن صوت هذا البحث يقول فى هدوء وتؤدة لمن يتبع نسيج خيوطه :

إن ظاهرة الغموض مرت بمراحل، وأن النقد العربى القديم وعاها وحدد موقفه منها، ولكنها لم تكن الطور الأخير الذى يملأ الساحة النقدية الفنية اليوم.

وأن أدوار التجديد فى الشعر العربى كان لكل دور منها منهاج وفهم محدد، وموقف من قضية الوضوح والغموض، وكلها ترفض الوضوح المباشر غير الجمالى وكلها تؤيد الغموض الحسن الجميل.

ولكن المرحلة الرمزية ثم مرحلة الشعر الجديد التى تآزرت معها تبنّيتا معاً ظاهرة الغموض الفنى الذى يقود إلى العمق وليس التعمية، وأسرفتا معاً فى تقديم النماذج العالية التى تشهد بذلك، ولاشك أن هذا الدور الفنى المتقدم يرفض بشدة أولئك الذين حولوا الرمز إلى التعمية والانغلاق والأحجية.

وإننا لنرجو المزيد من العطاء الفنى المتقدم فى شعرنا العربى المعاصر وما يتلوه.

الهوامش

(١) لسان العرب مادة (غمض) مجلد (٥) ط الدار القومية للتأليف والترجمة مصورة عن ط بولاق.

(٢) تاج العروس ط الكويت ١٩٧٩ ج ١٨ مادة (غمض).

(٣) يقول العلامة الشيخ أمين الخولى فى تقديمه لهذا المعجم : "وقد يرى من يرى أن ميزة الأساس التى تميزه عن سائر المعاجم العربية هى : تفريقه بين الحقيقة والمجاز" تقدمة ص (هـ).

راجع : أساس البلاغة - بتحقيق عبد الرحيم محمود، وتقديم أيمن الخولى، ط أولى، سنة ١٩٥٣ مادة (غمض).

(٤) السابق.

(٥) راجع إلى جانب ما تقدم فى التحليلات اللغوية لكلمة الغموض وما جرت إليه من كلمات أخرى الدراسة الجيدة " غموض الشعر فى النقد العربى" د. سالم عباس ص ١٢، ط دار الزهراء للنشر. القاهرة، أولى ١٩٩٤.

(٦) راجع فيما سبق تقديم الأستاذ السيد أحمد صقر فى تحقيقه لكتاب "تأويل مشكل القرآن" لابن قتيبة ص ٨٣-٨٤ ط، ١٩٧٣. دار التراث القاهرة.

(٧) جدبوه : عابوه وزمّوه.

(٨) تأويل مشكل القرآن، لابن قتيبة، تحقيق السيد أحمد صقر ص ٢٢ - ٢٣، ط ٢ سنة ١٩٧٣.

(٩) اللقن : سريع الفهم. وأيضاً : فَهِم : حسن التلقين لما يسمعه. انظر : تأويل مشكل القرآن ص ٨٦ - ٨٧.

(١٠) تأويل مشكل القرآن ص ٨٦ - ٨٧

(١١) البرهان فى علوم القرآن للزركشى، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ٢/١٤٩ - ١٥٠،١٧٠، ط ٣، دار الفكر القاهرة.

(١٢) راجع تفسير الفخر الرازى ٢/٣ وما بعدها فى حجج من قالوا بالمتشابه فى القرآن ومن قالوا بغير ذلك وهو كلام طويل وجيد (ط ١٩٨٥، دار الفكر، القاهرة).

(١٣) الموشح للمرزبانى ص ٢٧٤، ط ٢، السلفية، القاهرة ١٣٨٥ هـ.

(١٤) الشعر العباسى محمد أبو الأنوار ص ٢٩٦ وما بعدها، ط دار المعارف، القاهرة ١٩٨٧.

(١٥) أخبار أبى تمام الصولى، تحقيق خليل عساكر مع آخرين ص ٣ - ٤، ط المكتب التجارى، بيروت.

(١٦) الصولى ص ١٤ - ١٥.

(١٧) الصولى ١٤-١٥.

(١٨) الصولى ص ٥٣. وراجع فى هذا عن أبى تمام للصولى والآمدى. كتابى : الشعر العباسى، ط دار المعارف ١٩٨٧(ص ٢٩٣ - ٣٠٣)

(١٩) راجع : غموض الشعر فى النقد العربى د. سالم عباس ص ٩٥ وما بعدها، ط ١، ١٩٩٤ دار الزهراء للنشر، القاهرة. ومرجع المؤلف هنا : د. محمد الهدلق : موقف القدماء من الغموض فى الشعر : بحث مخطوط مقدم لنادى جدة الأدبى ١٩٨٨، ويتضمن تحقيقاً لرسالة الصابى المذكورة ص ١٤.

(٢٠) غموض الشعر. للدكتور سالم عباس ص ٩٥ - ٩٦.

(٢١) يقصد : دقة الفكر ولطف النظر.

(٢٢) أسرار البلاغة، تحقيق السيد محمد رشيد رضا ص ١٢٧، دار المطبوعات العربية القاهرة.

(٢٣) أسرار البلاغة بتحقيق السيد رشيد رضا ص ١١٨.

(٢٤) أسرار البلاغة بتحقيق السيد محمد رشيد رضا ص ١٢٣.

(٢٥) راجع هذا النص فى سياق من دراسة للدكتور سالم عباس فى كتابه "غموض الشعر" ص ٥٨. نقلاً عن أسرار البلاغة بشرح خفاجى (١/ ٢٦٥ - ٢٦٦).

(٢٦) الصناعتين لأبى هلال العسكرى. تحقيق على البجاوى ومحمد أبو الفضل إبراهيم ص ٥٢، ط ٢ دار الفكر العربى.

(٢٧) أسرار البلاغة ص ١٢٠ - ١٢١.

(٢٨) منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة ص ٧١ - ٧٢، ط ٢، دار الغرب الإسلامى، بيروت ١٩٨١.

(٢٩) منهاج البلغاء ص ١٧٧ وراجع ما بعدها.

(٣٠) راجع فى نسبية الغموض ما قدمه د. سالم عباس فى كتابه "غموض الشعر". ص ٧٠ وما بعدها.

(٣١) انظر فى الموضوع الدراسة القيمة للدكتور سالم عباس فى كتاب "غموض الشعر" ص ١١١ - ١٤٦.

(٣٢) راجع فى هذه التقسيمات البحث السابق والصفحات نفسها.

(٣٣) راجع الدراسة الموسعة حول هذا الاتجاه فى : تطور الأدب العربى الحديث للدكتور أحمد هيكل، دار المعارف. جميع الطبعات.

(٣٤) راجع : شرح المشكل لابن سيدة الأندلسى تحقيق : الأستاذ مصطفى السقا، والدكتور حامد عبد المجيد، ط ١٩٩٦ دار الكتب المصرية. والوساطة لعلى بن عبد العزيز الجرجانى، تحقيق أبى الفضل والبجاوى، ط عيسى الحلبى، وانظر ص ٢٣ - ٢٤ من ابن سيدة فى شرح المشكل عند قول المتنبى:

ظَلْتُ بها تنطوى على كبدٍ نضيجةٍ فوق خِلْبها يَدُها

(٣٥) الكتاب طبع دار المعارف. ولم يكن الأستاذ عباس حسن يفعل ما يفعله كثرة المؤلفين من قصد تأليف كتاب والتوفر على درس موضوعه. بل كان يشغله الموضوع فيقبل عليه فى تقصٍّ واستيعاب يوشك أن يكون منقطع النظير فى التدقيق والتحليل والتتبع، فإذا استوفى كل ما يريد من الدراسة والبحث والتقصى بدا له أن الموضوع يستحق أن يكون كتاباً فيشرع فى التأليف، ومن ثم فمؤلفاته تتميز بالعمق وشدة الاستيعاب وبراعة التقصى، خاصة وأنه كان يخضع هذه الموضوعات للمدارسة داخل المدرج الجامعى لسنوات طوال، وقد حدثنى عن ذلك طويلاً.

(٣٦) المتنبى وشوقى ص ٢٢٨ - ط ٣.

(٣٧) السابق.

(٣٨) انظر فى دراسة هذا الاتجاه: تطور الأدب الحديث فى مصر، دكتور أحمد هيكل، ط دار المعارف جميع الطبعات.
وانظر فى التأصيل النقدى الموسع لهذا الاتجاه : جماعة الديوان فى النقد، الدكتور محمد مصايف، ط ٢ الجزائر.

(٣٩) الفصول ط ١٩٢٢ ص ٧٩. وراجع نص المقال فى "فصول من النقد عند العقاد" تقديم محمد خليفة التونسى. ص ٢٢٤ - ٢٢٦ الناشر الخانجى بمصر، والمثنى ببغداد.

(٤٠) المقال السابق. ثم يضرب المثال بقوله تعالى : ﴿والصبح إذا تنفس﴾ ويمضى فى تحليل دلالاتها وإيحاءاتها الثرية العميقة، وهى ثلاث كلمات موجزات. (سورة التكوير، الآية ١٨)، وكذلك يتناول من مفتتح سورة الحج الآية رقم(٢).

(٤١) سورة "التكوير" رقم ٨١ بالمصحف، الآية ١٨.

(٤٢) اللغة الشاعرة (موضوع: المجاز والشعر) ص ٢٦، منشورات العصرية، بيروت، صيدا.

(٤٣) عباس العقاد ناقداً، دكتور عبد الحى دياب ص ٤٦٥، ط ١ (١٩٩٦) الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة.

(٤٤) عباس العقاد ناقداً "عبد الحى دياب" ص ٤٦٦.

(٤٥) السابق ص ٤٦٧ وراجع مناقشة الدكتور عبد الحى دياب للأستاذ العقاد فى علاقته بالرمزيين ص ٤٦٨ - ٤٧٨.

(٤٦) ديوان العقاد الجزء الثالث (أشباح الأصيل) ص (٢٧٢ - ٢٨٩) ط المكتبة العصرية، لبنان.

(٤٧) مقال شكرى : نقد الطريقة الرمزية. نشر بمجلة " أبولّو" المجلد الأول العدد العاشر يونيو ١٩٣٣، ونص المقال أعاد نشره الدكتور محمد رجب البيومى بكتابه "دراسات فى الشعر العربى" ص ٢٢٣، ط الدار المصرية اللبنانية.

(٤٨) السابق ص ٢٢٣.

(٤٩) السابق ص ٢٢٤.

(٥٠) السابق ص ٢٢٥ - ٢٢٧.

(٥١) السابق ص ٢٢٩.

(٥٢) ينبه المازنى فى هامش كتابه بقوله : المراد سهولة مدخل الكلام لا سهولة الألفاظ.

(٥٣) الشعر غايته ووسائطه ص ٧٨ - ٧٩. تقديم الدكتور مدحت الجيار، دار الصحوة للنشر - القاهرة.

(٥٤) السابق ص ٧٩.

(٥٥) سورة البقرة الآية ١٨٧.

(٥٦) الشعر غايته ووسائطه ص ٨٠.

(٥٧) شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى ص ١٩٣، ط ٣، النهضة المصرية.

(٥٨) شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى ص ١٩٣، انظر فى تأصيل هذه الفكرة تأصيلاً علميًّا ما كتبه الدكتور محمود الربيعى فى كتابه "فى نقد الشعر" ص ١٧٤ - ١٧٧.

(٥٩) دار المعارف سنة ١٩٦٨.

(٦٠) السابق ص ١١٢.

(٦١) فى نقد الشعر، الدكتور محمود الربيعى ص ١٢٨، وانظر فى هذا الكتاب البحث القيم الذى تناول فيه الدكتور محمود الربيعى تأثر جماعة الديوان بالرومانسية الإنجليزية ص ١٢٣ - ١٧٧.
وانظر فى الفكرة المشار إليها فى الصلب نص العقاد الصريح : شعراء مصر وبيئاتهم ص ١٩٢.

(٦٢) راجع ذلك البحث القيم للدكتور محمد مصايف فى كتابة "جماعة الديوان فى النقد (الجزائر) ص ٦٩ - ٩٢.

(٦٣) جماعة الديوان للدكتور محمد مصايف ص ٨٣.

(٦٤) مقدمة ديوان وحى الأربعين (مجموعة دواوين العقاد، المجلد الأول. الديوان الخامس ص ٣٩٠) منشورات المكتبة العصرية، بيروت – صيدا.

(٦٥) مقدمة الديوان الخامس لعبد الرحمن شكرى نقلاً عن : "دراسات فى الشعر العربى ص ٢٤٧" جمع وتقديم الدكتور رجب البيومى.

(٦٦) السابق : نص مقدمة الديوان الخامس لعبد الرحمن شكرى. والمقدمة حافلة بالحديث عن الخيال مع تقديمه نماذج تحليلية لشعراء العرب الكبار.

وانظر : عبد الرحمن شكرى، الدكتور أحمد عبد الحميد غراب ص ٢٦٦ سلسلة الأعلام رقم ١١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة ١٩٧٧.

وانظر فى علاقة الشاعر عبد الرحمن شكرى بشعراء الرومانسية : عبد الرحمن شكرى شاعراً للدكتور عبد الفتاح الشطى ص ٧٣ – ٨٨، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٤.

(٦٧) مهمة الناقد خليل نظمى ص ٥٨ الدار القومية للطباعة والنشر (بدون).

(٦٨) الرومانتيكية ص ٧٤ ط ٦ سنة ١٩٨١. دار العودة، بيروت.

(٦٩) فى نقد الشعر ص ١٧٤.

(٧٠) فصول من النقد عند العقاد، محمد خليفة التونسى ص ٢٣٦ – ٢٣٨ والظاهرة نفسها عند شكرى، راجع مقدمة ديوانه الخامس.

(٧١) جماعة الديوان فى النقد ص ٩١ – ٩٢.

فى التعرف على رأى وردزورث ومناقشة كولردج له انظر : النقد الأدبى، أحمد أمين ص ٣٤٣ – ٣٥٥، ط ٤ دار الكتاب العربى بلبنان سنة ١٩٦٧، وانظر فى ذلك : النظرية الرومانتيكية فى الشعر، كوليردج، ترجمة الدكتور عبد الحكيم حسان، الفصل السابع، دار المعارف سنة ١٩٧١، وفى تأثر جماعة الديوان بوردزورث انظر : فى نقد الشعر، الدكتور محمود الربيعى ص ١٣٨ وما بعدها، ط ١، ١٩٦٨، وفى تأثر عبد الرحمن شكرى بوردزورث فى اللغة

والأسلوب انظر : عبد الرحمن شكرى شاعراً، الدكتور عبد الفتاح الشطى ص ٢٤٤ وما بعدها، ط ١٩٩٤، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

وانظر مقدمة الديوان الخامس لشكرى، وانظر فائدة الشعر وفائدة النقد. ترجمة الدكتور عوض نور ص ٧٠ وما بعدها. دار العلم، بيروت، سنة ١٩٨٢.

(٧٢) مقدمة ديوان عابر سبيل ص ٥٤٨ - ٥٤٩ مجموعة الدواوين الكاملة. الديوان السابع، المكتبة العصرية، بيروت - صيدا.

(٧٣) مختارات من شعر العقاد، اختيار وتقديم الأستاذ فاروق شوشة، إصدار المجلس الأعلى للثقافة.

(٧٤) ديوان وحى الأربعين (مجموعة الدواوين) ص ٤٠٥.

(٧٥) النقد الأدبى الحديث ص ٣٩٩ ط ٣ سنة ١٩٦٤ دار ومطابع الشعب

(٧٦) ديوان العقاد جـ ٣ "أشباح الأصيل" (القصيدة فى مجموعة الدواوين) ص ٢٧٢ - ٢٨٩.

(٧٧) راجع حولها : حصاد الهشيم. إبراهيم عبد القادر المازنى ص ٥٠. مجموعة مؤلفات المازنى للمطبعة العصرية بمصر (سلسلة المطبوعات العصرية) ١٩٢٤.

(٧٨) ديوان وحى الأربعين (وهو الديوان الخامس فى مجموعة الدواوين) ص ٤٣٠.

(٧٩) راجع فى دراستى عنها : العقاد فى سياق هجمة معاصرة (فصلة مستخرجة من كتابى : الشعر العربى الحديث فى مصر، ١٩٩٦، الناشر مكتبة الشباب، القاهرة، فى الفصلة ص ٤٨ وفى الكتاب ص ٢٥١.

(٨٠) راجع فى المفاهيم الفنية لهذه السمات : "عن بناء القصيدة العربية الحديثة" الدكتور على عشرى زايد ص ٨٥ - ٩٣، ط ١٩٩٥، مكتبة الشباب، القاهرة.

(٨١) الغربال. ميخائيل نعيمة. تقديم العقاد ص ٦، ط مؤسسة نوفل - بيروت.

(٨٢) الجداول، نيويورك ١٩٢٧ ص ٨٩.

وراجع فى الدراسة الفنية لشعر المهجر كتاب "الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى المعاصر" للدكتور عبد القادر القط ص ٢٣٩ - ٣٠١، مكتبة الشعب القاهرة ١٩٧٨

(٨٣) التجديد فى شعر المهجر : (المطولات الشعرية) ص ٤١٠ وما بعدها، دار الكتاب العربى للطباعة والنشر.

(٨٤) غموض الشعر الدكتور سالم عباس ص ٢٢٥ - ٢٢٦.

(٨٥) الغربال ص ١٠٢، ط ١٠، سنة ١٩٧٥، مؤسسة نوفل - لبنان.

(٨٦) الغربال ص ١٠٤.

(٨٧) النص من الغربال ص ٧١ ط ١٩٤٦. نقلاً عن ميخائيل نعيمة للدكتور شفيع السيد، عالم الكتب سنة ١٩٧٢.

(٨٨) ميخائيل نعيمة للدكتور شفيع السيد ص ٧٠ - ٧٤.

(٨٩) الغربال الجديد ص ٩٥٢، والشاعر المقصود هو : توفيق صايغ. نقلاً عن غموض الشعر فى النقد العربى للدكتور سالم عباس ص ٢٢٦ - ٢٢٧.

(٩٠) ط ١٩٢٦. وظهر فى أول يوليو ١٩٢٧.

(٩١) تطور الأدب الحديث فى مصر للدكتور أحمد هيكل ص ٢٨٩ - ٣٢٥، ط ١ (سنة ١٩٦٨).

(٩٢) السابق : ص ٣٤٣ - ٣٦٣.

(٩٣) السابق : ص ٣٦٣ - ٣٨١.

(٩٤) السابق : ص ٣٨١ - ٣٩٠.

(٩٥) جماعة أبولّو وأثرها فى الشعر الحديث. للدكتور عبد العزيز الدسوقى ص ١٢، ط الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة ١٩٧١.

و (كتابى) الحوار الأدبى حول الشعر ص ٣٢٢. ط دار المعارف، القاهرة ١٩٨٧.

(٩٦) جماعة أبولّو ص ٣٩٦.

(٩٧) غموض الشعر فى النقد العربى ص ٢٢٨.

(٩٨) راجع : الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر للدكتور محمد فتوح أحمد، ط دار المعارف، سنة ١٩٧٧.

(٩٩) قصيدة "بقية القصة" من ديوانه : الطائر الجريح. راجع مجموعة الدواوين ص ٥٦٤. دار العودة - بيروت.

(١٠٠) هناك نموذج آخر تناوله الدكتور على عشرى بالتحليل الفنى العالى العميق فى كتابه الهام : "عن بناء القصيدة العربية الحديثة" ص ٧٨، ط ٤، سنة ١٩٩٥. مكتبة الشباب، القاهرة.

(١٠١) راجع الأعمال الكاملة للشابى. مؤسسة البابطين، المجلد الأول ص ٥٥، وهذا البحث يلتقى مع جماعة الديوان فى أفكار جوهرية فى فهم عناصر الخيال.

(١٠٢) السابق ص ٢٠٧.

(١٠٣) راجع إلى جانب هذا النموذج نموذج آخر عرضه الدكتور على عشرى فى كتابه "عن بناء القصيدة الحديثة" ص ٦٠ وهى قصيدة "صلوات فى هيكل الحب".

(١٠٤) الطبعة الثانية ١٩٦٨ الكويت.

(١٠٥) مقدمة ديوان "أين المفر".

(١٠٦) مقدمة "أين المفر"

(١٠٧) راجع الدراسة الجادة للدكتور مصطفى السعدنى فى كتابه : "التصوير الفنى فى شعر محمود حسن إسماعيل سنة ١٩٧٧ دار المعارف بالإسكندرية.
وانظر عن محمود حسن إسماعيل كتاب "تجارب فى نقد الشعر" للدكتور شفيع السيد ص ٨٥ وما بعدها، مكتبة الشباب، سنة ١٩٨٦، وانظر : محمود حسن إسماعيل مدخل إلى عالمه الشعرى - للدكتور عبد العزيز الدسوقى، سلسلة كتابك، رقم ٣١ م، دار المعارف، سنة ١٩٧٨.

(١٠٨) التصوير الفنى فى شعر محمود حسن إسماعيل - للدكتور مصطفى السعدنى ص ١١٠.

(١٠٩) ديوانه "نهر الحقيقة" ص ١٧٦ - ١٧٧، ط ١، سنة ١٩٧٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

(١١٠) التصوير الفنى فى شعر محمود حسن إسماعيل للدكتور مصطفى السعدنى ص ١١٣.

(١١١) السابق ص ١١٦.

(١١٢) ديوان قاب قوسين ص ٣٧، ط ١، سنة ١٩٦٤. دار العروبة، القاهرة.
(١١٣) راجع أيضاً للشاعر محمود حسن إسماعيل فى قصيدته "حصاد القمر" أين المفر ص ٨٨ - ٩٥، فهى عمل رائع البناء الفنى. وغيرها كثير لديه.
(١١٤) راجع البحث القيم : "الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر" للدكتور محمد فتوح أحمد ص ١٤٩ - ٢٠٣، ط ١٩٧٧، دار المعارف، القاهرة. (يتناول الإرهاصات ابتداء من شوقى - إلى محمود حسن إسماعيل).
(١١٥) الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر ص ١٢٢.
(١١٦) للتوسع فى هذه الفكرة راجع : "عن بناء القصيدة العربية الحديثة ص ١١، ط ١٩٩٥.
(١١٧) الأعمال الكاملة. صلاح عبد الصبور ص ٩، الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٩٣.
(١١٨) التجربة الشعرية، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسى ص ١٧ - ١٨، دار اليقظة العربية، بيروت، سنة ١٩٦٣ نقلاً من "عن بناء القصيدة العربية الحديثة" للدكتور على عشرى زايد ص ١١ - ١٢، ط ١٩٩٥.
(١١٩) الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر ص ١٢٤.
(١٢٠) راجع فى هذه الفكرة "الرمزية والأدب العربى الحديث" أنطون غطاس كرم ص ٨٣، ط ١٩٤٩.
(١٢١) الشعر العربى المعاصر ص ٥٤ - ٥٥، ط ٢، سنة ١٩٨٣، دار المعارف، القاهرة.
(١٢٢) الشعر العربى المعاصر للدكتور عز الدين إسماعيل ص ١٩٣، ط ٣، دار الفكر العربى، القاهرة.
(١٢٣) السابق ص ١٨٢.
(١٢٤) زمن الشعر ص ١٧٤ - نقلاً عن : "أفق الحداثة وحداثة النمط" سامى مهدى. بغداد ١٩٨٨.
(١٢٥) زمن الشعر ص ٢١. دار العودة، بيروت، ط ٣، سنة ١٩٨٣.
(١٢٦) الحداثة فى الشعر ص ٢٣. دار الطليعة. بيروت، سنة ١٩٧٨.

(١٢٧) انظر فى بسط هذا المعنى : "عن بناء القصيدة العربية الحديثة" – للدكتور على عشرى زايد ص ١٦، ط ١٩٩٥.

وانظر فى حديث الشعراء لمعاناتهم فى إبداع هذه القصائد : الشعر العربى المعاصر للدكتور عز الدين إسماعيل ص ١٨٢، ط ٣.

(١٢٨) الرمزية والأدب العربى الحديث. أنطون غطاس كرم ص ١٠٣، ط ١٩٤٩.

(١٢٩) الشعر العربى المعاصر للدكتور عز الدين إسماعيل ص ١٩٢، ط ٣، وانظر "عن بناء القصيدة العربية الحديثة للدكتور على عشرى زايد (الغموض) ص ٩٣ وما بعدها، ط ١٩٩٥.

(١٣٠) مجلة الآداب (العدد الممتاز عن الشعر الحديث – يناير ١٩٥٥) وانظر (الأدب ومذاهبه. للدكتور محمد مندور ص ١٤١) دار نهضة مصر، سنة ١٩٧٩.

(١٣١) الرمزية والأدب العربى الحديث ص ١٠٣، ط ١٩٤٩.

(١٣٢) راجع فى أنواع الغموض وأسبابها "غموض الشعر فى النقد العربى" للدكتور سالم عباس ص ٢٧٩ وما بعدها.

(١٣٣) ترجمها الدكتور عز الدين إسماعيل إلى : "أنماط سبعة من الإبهام" الشعر العربى المعاصر ص ١٨٩.

وتُرجم اسم الكتاب إلى (سبعة أنواع من تعدد المعنى" انظر : الفكر الأدبى المعاصر جورج واطسن. ترجمة الدكتور محمد مصطفى بدوى ص ٢١، ط ١٩٨٠، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

(١٣٤) الاتجاه الأسلوبى فى النقد الأدبى للدكتور شفيع السيد ص ٨٢ – ٨٣.

(١٣٥) الاتجاه الأسلوبى ص ٨٧ – ٨٩.

(١٣٦) ديوان : وقت لاقتناص الوقت ص ١١ – ١٥، دار غريب للطباعة والنشر، ط ١، سنة ١٩٩٦،

(١٣٧) مكتبة مدبولى سنة ١٩٨٢.

(١٣٨) ص ٤٧ - ٥٣، الهيئة المصرية العامة للكتاب (القاهرة).

(١٣٩) ديوان " كانت لنا أوطان" سنة ١٩٩١.

(١٤٠) الأهرام ١٦ مارس ١٩٩٧ ص ٢٤.

(١٤١) الأهرام ١٦ مارس ١٩٩٧ ص ٢٤.

(١٤٢) راجع مقالتى (لا يفرقون بين التهافت والهتاف) جريدة (الندوة) السعودية العدد ١٠٦٥٨ (الأحد ١٣ رجب ١٤١٤ / ٢٦ ديسمبر ١٩٩٣) ص ٨ (الملحق الأدبى).

(١٤٣) ديوان : (أغانى العاشق الأندلسى). ص ١٤ - ٥، ط الهيئة العامة للكتاب، سنة ١٩٩٥.

الأستاذ الدكتور عبد السلام المسدى : شكراً للأستاذ الدكتور محمد أبو الأنوار على هذا العرض الموجز من البحث الذى وزع علينا والذى قرأناه، وشكراً لـه علـى طريقـة التقديم فى هذه الموازنة، التى لاشك أنها ستثير ردود فعل فى مرحلة التعقيب.

مسك الختـام فى هـذا اللقاء الجميل، وفى أعمالنـا العلميـة، هـو للأسـتاذ الدكتـور عبد القادر القط، أستاذ الجيل، وأستاذ الجميع، ولن أتجرأ على تقديمه إلا بشـىء واحـد، هـو أنه منذ زمن بعيد كان قد استشعر حتمية التطور التاريخى، طبقاً لما يوازيها من حتمية التطـور الحضارى، وذلك فى غير قطيعة ولا انفصام.

إليه الكلمة ليعرض بحثه "قصيدة النثر بين النقد والإبداع".

قصيدة النثر
بين النقد والإبداع

بقلم

الدكتور/ عبد القادر القط

عميد كلية الآداب - جامعة عين شمس سابقًا

منذ أن ظهر الشعر الحر – أو شعر التفعيلة – قبيل النصف الثانى من القرن العشرين، أخذ الشعر العربى يتخلى بالتدريج عن نظام العروض العمودى والقافية، فيصبح السطر أو الجملة وحدة النص الشعرى التى لا تحدها قافية ذات قانون سابق ملتزم.

ولم يكن هذا التحول عند رواد ذلك الشكل الجديد سعياً وراء الجديد فى ذاته أو ضيقاً مطلقاً بالقديم، بل كان صورة فنيّة لرؤية جديدة لأبناء عصر حديث، يختلف فى أوضاعه الحضارية عن عصور سابقة سادت فيها الأشكال القديمة، على ما كان بينها من خلافات يسيرة، وما كان من بعض محاولات للتجديد ظلت اتجاهات ثانوية أو تيارات فرعية. وكان من الطبيعى – وقد نشأ التجديد من رؤية جديدة – ألاّ يثبت الجديد على صيغة واحدة أو شكل ثابت، إلاّ بمقدار ما تدوم بواعث تلك الرؤية، ثم يتحول إلى أشكال جديدة وصيغ مستحدثة؛ استجابة لما يطرأ من تحولات العصر وإيقاعه السريع، لا فى الشعر وحده، ولا فى الآداب والفنون وحدها، بل فى وجوه الحياة جميعاً على اختلاف فى الطبيعة والدرجة.

لذلك لم يلبث الشعر الحر بعد بدايات روّاده أن تعددت أشكاله وصيغه، وتوالت أجيال شعرائه وتنوّعت مذاهبهم، حتى انتهى إلى ما أُطلق عليه "شعر الحداثة".

وإلى جانب طلائع الشعر الحر، سار اتجاه جديد حاول أصحابه من منّظرين وشعراء أن يخلص إبداعهم من قوانين العمودى والحر على السواء، وأن يدعوا نصوصاً ذات طبيعة فنية جديدة، أطلقوا عليها مصطلح "قصيدة النثر".

وقد أثارت المفارقة الواضحة بين طرفى المصطلح "القصيدة والنثر" – وما زالت تثير – كثيراً من الجدل؛ إذ كيف يمكن أن يكون النثر "قصيدة"، مع ما للقصيدة فى الشعر العربى – إبداعه ونقده وتاريخه – من وجود متأصل طويل وشكل محدد معروف ؟

وقد اقتبس رواد الشكل الجديد مصطلحهم من الشعر الغربى وبعض نماذجه التى تخلت عن قيود الوزن والقافية، ولم يجد المتلقون فى الغرب بأساً من نسبة النص النثرى إلى القصيدة؛ لاختلاف مفهوم الشعر الأوروبى وطبيعة أوزانه، ولتاريخه القصير بالقياس إلى حياة الشعر العربى الممتدة على نظام واحد عبر قرون طويلة، ولطول ما أَلِف المتلقون هناك من تحوّلات ومذاهب متعاقبة فى الأدب والفن.

ومع أن المتلقى العربى يدرك ما يمكن أن يقوم بين الشعر والنثر الفنى من صلات تقرّب أحدهما من الآخر، فإنه لم يُسِغ نسبة النص النثرى - مهما تكن شعريته - إلى "القصيدة"، وإن لم يجد بأساً من نسبته إلى "الشعر" فسمّاه من قبل "الشعر المنثور".

وقد زاد من توجس بعض المتلقين نحو هذا الشكل الجديد، أن روّاده قد جاروا منذ البداية شعر "الحداثة" الذى ما زال كثيرون من محبى الشعر - العمودى والحر على السواء - يجدونه غريباً عليهم، بالرغم من وزنه وإيقاعه وبعض قوافيه.

وهكذا ألقى هذا الموقف الحذر من متلقى شعر الحداثة ظله على نصوص قصيدة النثر التى أشبهت الحداثة فى تجربتها الباطنية ورمزية أساليبها، وتفكك سياقها وغموض صورها، وغاب عنها ما يخفف من صدمة تلك السمات الفنية الجديدة فى الشعر من وزن وإيقاع.

وينسب بعض الدارسين بدايات "قصيدة النثر" إلى روّادها من مُنَظّرين ومبدعين فى مجلة "شعر" اللبنانية التى صدرت عام ١٩٥٧.

ومن الصعب فى كثير من الأحوال رصد طلائع ظاهرة عامة فى أى وجه من وجوه النشاط الإنسانى، والجزم بسبقها؛ إذ كان من طبيعة "الظاهرة" أن تسبقها مقدمات ومحاولات فردية لا تتحقق فيها كل خصائص الظاهرة وسِماتِها لكنها تبدو إرهاصاً لها أو تبشيراً بها فى صورة غير مكتملة.

ولم يكن من المقبول - مثلاً - أن يختصم النقّاد والشعراء حول بداية الشعر الحر، فينسبه بعضهم إلى قصيدة بعينها ويتحاورون حول طبيعتها وتاريخها، على حين لا يمكن أن تكون قصيدة واحدة نقطة تحوّل فى الشعر العربى الحديث من الاتجاه الوجدانى - الرومانسى - إلى شعر التفعيلة برؤيته وصيغته الجديدة. ومن الثابت أن الشعر الحر جاء بعد تحولات تدريجية كثيرة فى الشعر الوجدانى وبعض ألوانه القصصية والمسرحية. وقد سبقته بعض محاولات قريبة الشبه به فى قصائد رصدها الدارسون، وريادة واعية تجمع بين النظرية والتطبيق عند "محمد فريد أبو حديد" "وعلى أحمد باكثير ".

ولاشك أن قصيدة النثر قد سبقتها هى الأخرى - وقد أصبحت "ظاهرة" شاملة شائعة - نماذجُ قريبة من طبعتها، وأن النثر العربى الفنى - القديم والجديد - قد توافرت

فى كثير من نصوصه خصائص لغوية وأسلوبية وإيقاعية تقربه إلى حد كبير من قصيدة النثر، وإن كانت قد عُرفت حينذاك بمصطلح "الشعر المنثور".

والذين ينكرون الصلة بين قصيدة النثر والشعر المنثور ينطلقون فى إنكارهم من مفهوم مطلق للشعر خارج حدود الزمان والمكان، فيرون نصوص الشعر المنثور ذات نزعة وجدانية غالبة كانت سائدة حينذاك فى النصف الأول من القرن العشرين فى الشعر وأساليب القصة القصيرة والرواية وغيرها من فنون القول. ومن طبيعة تلك النزعة أن تجلب إلى النص تشكيلات لغوية وأسلوبية وصوراً مجازية، وطبيعةً عامة تخالف طبيعة النص فى قصيدة النثر. لكن صلتها بالشعر – إذا قيست بمفهوم الشعر حينذاك وبنصوص إبداعه – تبدو قريبة وإن خلت من الوزن المطّرد أو القوافى الموحدة أو المتغيرة. وهى – بالنسبة إلى الشعر الحر – تبدو قرينة قصيدة النثر بالنسبة إلى شعر الحداثة هذه الأيّام، وبخاصة أن إيقاع الوزن فى القصائد الوجدانية كان يبدو فى كثير من النصوص خافتاً يتلاشى فى ثنايا الجمل المتداخلة والصور المتداعية التى تفرض قراءة تتجاوز البناء العروضى الموقّع، أو الإحساس الحادّ به – على الأقل.

وقد يؤكد هذا الرأى أن شعراء الحداثة ومبدعى قصيدة النثر معاً قد التفتوا – فى النظرية والتطبيق – إلى نصوص من النثر القديم انتقوها من بين اتجاهات كثيرة فى ذلك الفن، وتقوم على رؤية قريبة من رؤية شاعر الحداثة وتجربته الباطنية وقصده إلى الخروج على دلالات الألفاظ المألوفة والأبنية الأسلوبية الشائعة، وما تنتهى إليه تلك الرؤية وصيغتها، من طبيعةٍ رمزية يشوبها غموض أو "إبهام" يختلف فى درجته من نص إلى نص ومن شاعر إلى شاعر.

وهكذا أعجبوا بكثير من نصوص النثر الصوفى عند الحلاج وابن عربى والنفرى وغيرهم، وعدّوها منابع مشروعة لرؤيتهم وصيغهم الأسلوبية ورموزهم اللغوية، وأنكروا على "الشعر المنثور" نسبته إلى الشعر، كما تنتسب لديهم قصيدة النثر.

وكان المنطلق الأول لمبدعى قصيدة النثر رفض الوزن وإنكار أن يكون قيمة أساسية فى الشعر، والإلحاح على أن النص النثرى يمكن أن يكون شعريًّا ينطبق عليه مصطلح القصيدة وإن غاب عنه وزنها.

وربما كان الرواد الأوائل لهذا الشكل أكثر وعياً وأقل شططاً فلم يُحَمِّلُوا الوزن وحده ما ضاقوا به من "أنماط" مكررة فى الشعر العربى القديم على مر العصور، ولم ينسبوا إبداعهم إلى قصيدة "النثر" لمجرد تحررها من الوزن، بل لما تقوم عليه من رؤية وما تتضمن من عناصر شعرية وقيم جمالية.

لكن الأجيال التالية لهؤلاء الرواد - وبخاصة من الشباب - قد حملوا الوزن "وِزْر" كل ما يرون أنه قيد على موهبة الشاعر أو حائل بينه وبين التفرّد فى التعبير والتصوير، وخصّوا الخليل بن أحمد بالجانب الأكبر من هذا "الوِزْر" وكأنه قد ابتكر إيقاع الشعر العربى و "بحوره" وفرَضه فرضاً على شعراء العربية. وما من ناقد أدبى أو مؤرخ أدب حصيف يمكن أن يزعم أن أحداً يمكن أن يؤسس لشعرِ أمّة أوزانَه وموسيقاه أو يفرض حسَّه الموسيقى على الشعراء جميعاً فى كل العصور. وما فعله الخليل - بنبوغ فريد - أنه استطاع أن يكشف عن النظام الموسيقى لبحور الشعر العربى ويصوغه فى "قوانين" تتسم بكثير من المرونة؛ لكى تواجه ما يطرأ على "الوحدة الصوتية" أو التفعيلة من تحول أو زيادة أو نقص فيما سُمِّى بالزحاف والعلل.

حاول الخليل أن يكشف نظاماً لشعر كان قد تطوّر عبر مئات السنين قبل الإسلام، وكانت له أوّلياته - فيما يشبه النثر الفنى أو قصيدة النثر - لا يستقيم فيها الوزن ولا تطرد القافية التى كانت شبيهة حينذاك بالسجع. وخلال الممارسة والتلقى على مدى زمنى طويل اكتملت للشعر موسيقاه وأوزانه واستقرت فى السّمع والوجدان حتى أصبح يفطن إليها المنشد والمستمع ويحسّ بنشازها حين تخرج على ما استقرت عليه.

وامتدت الممارسة والتلقى قروناً طويلة فى مجتمع لا يتغير تغيراً جوهريًّا فى بنيته الاجتماعية ونظمه الحضارية، إلى أن واجه المجتمع تحـوّلات كبيرة سريعة فى بداية العصر الحديث؛ فأحسّ الشعراء والمتلقون بما انتهى إليه الشعر العربى من ثبات على قوالب وأنماط مكررة، وبدأت حركة التجديد فى الرؤية والموسيقى والأوزان والصيغة الشعرية، فى الاتجاه الوجدانى، ثم الشعر الحر، ثم شعر الحداثة. ولم يكن ما ضاق به الشعراء المحدثون من تلك "الأنماط" راجعاً فى الحقيقة إلى الوزن، بل إلى ضعف المواهب وانحراف الشعراء عن منابع الشعر الحقيقية، وغلبة التقليد.

لكن بعض رواد قصيدة النثر، الذين لا يكتفون بالنظر إليها بوصفها شكلاً جديداً من أشكال "الشعر" بل يقدمونها بديلاً عن الشعر نفسه ، قد حملوا الوزن ومقتضياته كثيراً مما لا يرضون عنه من " أنماط" مكررة فى نصوص الشعر العربى القديم فى عصوره المتأخرة. وطال اقتباسهم فى هذا المجال لتعريف بعض النقاد القدامى للشعر بأنه "الكلام الموزون المقفىّ " وطال اعتراضهم على هذا التعريف والسخرية منه.

والحق أن هؤلاء النقاد لم يقصدوا قط إلى بيان جوهر الشعر وخصائصه الفنية بهذا التعريف، بل أرادوا أن يفرقوا تفرقة شكلية محضة بين الشعر والنثر، كما عَرَفوه فى زمانهم. وكانوا يدركون حق الإدراك أن الوزن وحده لا يصنع شعراً، وأن من النصوص ما هو موزون لكنه "نظم" خال من مقوّمات الشعر، وأن الشعر الموزون نفسه يتفاوت فى "شعريته" من نص إلى آخر.

ولم يكن الشعر العربى بدعاً فى التزام الوزن والقافية، من بين نصوص الشعر عند سائر الشعوب، فقد كان الشعر اليونانى والرومانى موزوناً بطريقته الخاصة، حتى ما كان منه مسرحيًّا برغم أنه يقتضى كثيراً من الحرية والمرونة. وكذلك كان الشعر الأوروبى القديم والحديث.

وقد استقرت موسيقى الشعر العربى فى وجدان الشعوب العربية وأصبحت أساس حسهم الموسيقى باللغة، فانتقلت إلى ألوان كثيرة من الشعر الشعبى، لم يسمع مبدعوه عن الخليل بن أحمد ولا أحد من شعراء الفصحى، ومنهم "أميون" يقولون الشعر بالفطرة.

والموّال المصرى – ونظائره فى سائر الوطن العربى – يتغنى به الريفيون فى أوقات عملهم ولهوهم وأفراحهم، وأغلبه من البحر البسيط. وكثير من الأغانى والأناشيد العامية من المتدارك والمتقارب مع بعض تنويعات وخروج يقيمه الإنشاد بالمدّ والقصر والنّبر والتسكين والتنغيم. وهناك أغانى الحصاد وأغنيات المهد تغنيها أمهات لم يسمعن شيئاً عن أوزان الشعر العربى.

والمرأة الريفية الأمية ترتجل رثاء موزوناً – يكتمل إيقاعه بالإنشاد – تبكى فيه موتاها، وتهديها فطرتها الموسيقية التى رسخت فى الحس العربى إلى أوزان لا تبعد كثيراً عن بعض أوزان الشعر العربى.

وإلى عهد قريب كانت بعض نساء القرية يُعرفن بـالقدرة علـى "الرقيـة" التـى تتلـى على المريض لتشفيه من الحسـد أو مـن داء غـير معـروف. وتـردّد المـرأة الأمّيـة نـصَّ الرقيـة بإنشادٍ منغّم موزون.

وسواء سارت تلك الأغانى والمراثى والرقى وغيرها من ألوان الشعر الشـعبى علـى غرار الأوزان العربية أو نوّعـت فيهـا أو ابتكـرت أوزاناً جديـدة، فـإن الإيقـاع المطـرد "أى الوزن" يظل قيمة أساسية لشعريتها وقدرتها على التأثير عند الأداء والتلقى.

ونظرُنا إلى الشعر بمعزل عن بعـض الفنـون الأخـرى – وبخاصـة الموسـيقى – يجعـل مصطلح "قصيدة النثر" وطبيعتها وصلتها بالشعر موضـع خـلاف يعسـر تقـارب الآراء فيـه. فـالمصطلـح يقـوم على التهـويـن مـن أمـر الوزن أو الإيقاع المطـرد – أيًّـا كـانت طبيعتـه – ولا يعدّه مقوّماً جوهريًّا من مقومات الشعر، على الرغم من الصلـة الثابتـة القديمـة والممتـدة حتى أيامنا هذه بين الشعر والموسيقى، فى فنون لها مكانتها بين الناس كالغناء والأوبرا وبعض العروض المسرحية، وعلى الرغم من أن اللغة نفسها "أصوات" ذات إيقاع خاص يتألف مـن تواليها بالضرورة تآلف أو تضاد أو إيقاع أو انسياب. ومـن الملحـوظ أن اللغـة فـى مواقـف الانفعال الحاد تقترب تلقائيًّا – فى الحديث اليومى، العادى – من إيقاع الشعر، هكذا تبـدو فى الحوار المسرحى حين يتميز بالتوتر أو يعبر عن موقف عاطفى حاد.

والذيـن يهوّنـون مـن قيمـة الـوزن فـى الشـعر – أيًّـا كـانت طبيعـة هـذا الـوزن – يفترضون أن غايته الأولى أن "يطرب" المتلقى لإيقاعه المتكرر.

ولاشك أن المتعة بإيقاع الشعر مما يَنْشُدُه المتلقى ويطرب له كما يطرب لكثـير مـن ألوان الإيقاع فى الحياة، لكن الشاعر نفسه – فى لحظة الإبداع – لا يفكر فـى هـذه الغايـة ولا يتخـذهـا هدفـاً مقـصوداً – إلاّ فى بعض ألوان خاصة من الشـعر كالأناشـيد والأغـانى. ولا يفعل ذلك إلاّ مقلّد أو نظّام لا يحسن من الشعر إلاّ إقامة وزنه.

وفـضل الـوزن الأهـمّ يتمـثل فيمـا تجلبـه المـواجهـة بين قـدرة الموهبة وقوانين الفـن – أو قيوده – من مفردات وصيغ أسلوبية وتراكيب بيانية كلها تقيم الـوزن، لكـن الشـاعر ينتقى منها ومن بين خياراتها العديدة – فى جيشان لحظة الإبداع – صيغة نهائية يرى حسّه الفنى أنها خير ما يصوّر رؤيتـه الشعريّة. ويكون الشاعر فى تلك اللحظات – سـواء وعـى ذلك أو لم يدركه – شاعراً وناقداً معـاً.

لذلك لا يصح القول بأن موسيقى الشعر عنصر "خارجى" كما يرى بعض الرواد الأوائل لقصيدة النثر، ومنهم أنسى الحاج فى مقدمة مجموعته "لن" :

"الشعر – يقول قائل – هو الموسيقى كعنصر أوّل، والنثر خلو من الموسيقى التى يخلقها الوزن والقافية. موسيقى الوزن والقافية هى التى – فى الدرجة الأولى – تحدث فى القارئ الهزّة الشعرية" ... لكن لا. موسيقى الوزن والقافية موسيقى خارجية. ثم إنها مهما أمعنت فى التعمّق تبقى متَّصِفة بهذه الصفة. إنها قالب صالح لشعر كان يصلح لها وكان فى عالم يناسبها وتناسبه. لقد ظلت هذه الموسيقى كما هى، ولكن فى عالم تغيّر، لإنسان تغيّر، ولإحساس جديد .. وقارئ اليوم لم يعد يجد نفسه فى هذه الزلزلة السطحية الخداعة لطبلة أذنه".

ومع أن هذا القول يتضمن عبارة توحى بلزوم عنصر الموسيقى وإن لم يجمد على نمط واحد فى قوله : "لقد ظلت هذه الموسيقى كما هى ولكن فى عالم تغير" فإنه يقرر أنها "عنصر خارجى" كان لا يراد به إلا إطراب أذن المتلقى القديم، وأن القارئ العصرى يرفض هذا الطرب السطحى الخداع.

ولا أدَلَّ على أن قيمة الوزن الحقيقية ليست فيما تطرب له الأذن من إيقاع فحسب، وإن كان هذا الطرب من بعض غاياته، أننا حين نُنشد الشعر لا "نقطّعه" حسب تفعيلات العروض فى بحر القصيدة، بل نصل ونفصل ونسكّن بعض المتحرّك فى وقفات مقصودة، فتتداخل التفعيلات وتتولد منها وحدات صوتية عديدة، فلا يبقى من البحر إلا "إيقاعه الغام". وتبقى بعد ذلك "الصيغة الشعرية" التى جلبتها المواجهة بين الموهبة والنظام والتى انتقاها الشاعر من بين خيارات عديدة، كلها كان يمكن أن يقيم الوزن أو يحقق القافية لحظة الإبداع. وهى صيغة تخلع على اللغة فى مفرداتها وتراكيبها وسياقها الشعرى قدرة على النفاذ إلى وجدان المتلقى بما تحمل من دلالات ورموز ومجازات وصور تجعل من الشعر ذلك الفن المتميز من بين فنون القول بأثره الذى ربطه الناس قديماً بالسحر، حين لم يستطيعوا أن يدركوا حقيقة كل عناصره البيانية الخاصة.

والحق أن هذا العجز عن الإدراك الكامل لأثر التلقى فى النفس ليس مقصوراً على الشعر وحده، بل هو قائم فى الفنون جميعاً، وفى كثير من وجوه الإدراك الحسى بوجه عام. وقد يحاول الناقد الموسيقى أن يحلل المعزوفة أو السيمفونية ويبيّن طبيعتها ويشرح

"جمالياتها"، لكن يظل بعد ذلك تساؤل ! لماذا تحدث هذه التراكيب الصوتية كل هذا الأثر في وجدان المتلقى ؟ ويظل السؤال نفسه قائماً بالنسبة إلى اللوحة فى الفن التشكيلى، بل وبالنسبة إلى الإدراك الحسّى بعيداً عن الفن. فما معنى الرائحة الطيبة، والرائحة الكريهة، واللون الجميل واللون القبيح، والمذاق السائغ والمذاق البغيض ؟

وتبدو بعض هذه المدركات وأثرها فطرية، وكثير منها مكتسب، يتفاوت من شعب إلى شعب ومن بيئة إلى بيئة ومن طبقة اجتماعية إلى أخرى، بل ومن فرد إلى فرد. فما يجده الريفى رائحة طيبة يجده المدنى أحياناً نفاذاً شديد الوطأة على الحس المرهف، وهناك عطور يستطيبها الرجال وعطور تستطيبها النساء، ويختلف الرجال والنساء مع ذلك فيما يؤثرون من هذه العطور.

وليس المراد أن ننقل الأمر إلى قضية ميتافيزيقية أو غيبية، فلاشك أن جهود النقاد فى كل فن تكشف عن طبيعة بعض مقوماته وجمالياته، وأن المناهج النقدية الجديدة وما تسلكه من نظر محلل دقيق على أسس نظرية مرسومة ومعارف جديدة تنفذ إلى حقائق لم تكن مناهج النقد القديم قادرة على بلوغها، وإن كان لها إنجازاتها الجليلة فى حدود اتجاهات النقد وإمكاناته فى تلك العصور. لكن تظل - بالرغم من تلك الجهود - جوانب خفيّة فى طبيعة التلقى وأثره، لعلّ بحوثاً "علمية" قد كشفت عن بعضها، وقد تكشف بحوث "علمية" عن مزيد منها؛ إذ تتصل فى طبيعتها بالإدراك الحسى والعصبى الذى يدخل فى نطاق التجارب العلمية والطبية والعصبية بعيداً عن مجال النقد الأدبى والفنى.

ويعود إلحاحنا على بيان هذا الرأى والإطناب فيه إلى الشعور بضرورة جلاء الصلة الوثيقة بين الموسيقى والشعر، وأن الموسيقى ليست عنصراً خارجيًّا فيه يزول عنه بتغير "طبيعة العصر".

و "طبيعة العصر" تعبير مطّاط غير محدود، ولا سبيل إلى تحديد سماته وخصائصه التى تتصل بوجوه عديدة من النشاط الإنسانى والأوضاع الحضارية، وقد يكون اتخاذه محوراً للجدل ذريعة إلى أفكار متباينة إلى حد التناقض، حسب رؤية المتجادلين وإدراكهم لتلك الألوان من النشاط والأوضاع.

فإذا قال أنسى الحاج – فيما اقتبسناه من قبل – عن موسيقى الشعر : "لقد ظلت هذه الموسيقى كما هى، ولكن فى عالم تغيّر، لإنسان تغيّر، ولإحساس جديد... وقارئ اليوم لم يعد يجد نفسه فى هذه الزلزلة السطحية الخداعة لطبلة أذنه" فذلك يعنى أن الموسيقى حين ساد العروض العربى كانت موسيقى موقّعة صاخبة تقرع الأذن بإيقاعها السطحى السريع الخالى من الاتساق والانسياب والتركيب، وأن موسيقى "العصر" قد نبذت ذلك الإيقاع الذى يزلزل طبلة الأذن. وكلنا يدرك أن الموسيقى فى هذا "العصر" قد غلب عليها الإيقاع الحاد السريع الذى تطرب له الأجيال "العصرية" الجديدة وتتجاوب بحركات أجسادها مع إيقاعه العنيف، وأن كثيراً من ضروب الغناء الذى يظفر أصحابه بأكبر قدر من الشهرة والقبول يقوم على هذا الفن الذى يمتزج فيه اللحن السريع بحركات الأضواء والألوان والمشاهد والأجساد، وأن تلك الضروب قد تأثرت بموسيقى شعوب كان يظن إلى عهد قريب أن فنونها "بدائية" لا تلائم "طبيعة العصر".

فكيف يمكن أن يقال – مع ذلك – : إن موسيقى الشعر العربى "الموقعة" لم تعد مناسبة لطبيعة العصر الذى تغير ولإنسانه الذى تغيّر ؟ ولماذا نصرّ على أن نفصم الصلة القديمة بين الموسيقى والشعر، ذلك الفن القولى الذى كان من غاية كل شعب من شعوب الأرض أن يصل بالكلمة فيه إلى قدرة الصوت الموسيقى، وبالجملة إلى اللحن الموسيقى، وأن يتخذ من لغة الخبر والتواصل اليومى ما يشبه " "السلم الموسيقى" فى عالم الموسيقى؛ لتكون أداة لتشكيلات لغوية موسيقية ذات أثر يتجاوز حمل الفكرة أو الخبر أو الغاية النفعية أو العملية.

ولم يكن هذا الطموح إلى مزج اللغة بالموسيقى ميسوراً لكل الناس، فبرعت فيه قلة عرفوا بأنهم شعراء. وتمثل طموح الآخرين فى أن يقتربوا باللغة اليومية من طبيعة للشعر فى تعبير يدنو إلى حد كبير من "النثر الموسيقى" لكنه لا يبلغ مبلغه، فيما عرف بالنثر الفنى، يستجيب لدواع كثيرة من المواقف العاطفية أو المشاعر النفسية أو الإحساس المتوتر أو الرغبة فى الإبداع الأدبى فى مشاهد من القصة والرواية والحوار المسرحى وغيرها من فنون القول.

لذلك لا يمكن إنكار الصلة بين الشعر والنثر الفنى، لكن إلغاء الحدود بين الفنَّين ينتهى إلى أن يفقد النثر بعض خصائصه وقدراته وحريته التى تتيح الجمع بين الفكر والشعور، ويفقد الشعر بعض تفرّده فى لغته وتراكيبه وقدرته على تجاوز دلالات الألفاظ والأبنية المعهودة للأساليب.

وفى النثر الذى لا تكتمل له كل مقوّمات الشعر - ومن أهمها الوزن أيًّا كانت طبيعته - يفتقد النص ما للنثر من حرية متاحة، وما للشعر من ثمار النظام، فيظل فى برزخ بين الشعر والنثر.

والذى يتابع نتاج قصيدة النثر فى الوطن العربى وما تُصدره المطابع من "مجموعاتها" وما تنشره الصحف والمجلات وتبثه الإذاعات من نصوصها، يخيّل إليه - للكثرة الهائلة لهذه النصوص - أن الشعب العربى أصبح اليوم أشعر شعوب الأرض جميعاً ! فقد اختلط الأمر بين إبداع المواهب المتميزة القادرة فى هذا المجال، وكتابات كل من يجد فى نفسه نزوعاً فطريًّا للتعبير عن بعض العواطف أو التأملات التى تقتضى أسلوباً يظن أصحابه أنه "شعر".

ويؤكد هذا الاختلاط بين الأصيل والمقلد، والموهوب والمتصنع، ما شاع من مصطلحات جديدة فى النقد الحديث تتخذ ذريعة للانتساب إلى الشعر، ومنها مصطلح "عبر النوعية" وهى ترجمة غير صحيحة للمصطلح الغربى - ككثير من تلك الترجمات المتعجلة فى ذلك المجال - وهو يدل على تحمّل النص الواحد لخصائص أنواع أدبية عديدة، أو جمع أنواع أدبية مختلفة لخصائص مشتركة. ويمكن أن تكون ترجمته الأصح "النص المتعدد الخصائص" أو "النصوص المشتركة الخصائص".

ولاشك أن من بين نصوص "قصيدة النثر" نصوصاً متميزة فى رؤيتها ومستواها الفنى، لكنها تضيع تحت ركام من نصوص لمقلّدين يغريهم، بالتقليد ما يبدو فى هذا الشكل الجديد من قّلة القيود وغيبة المعايير النقدية ويُسْر النشر. وتحمل النصوص المتميزة وزر ما ينكره أغلب المتلقين - حتى اليوم - فى نصوص المقلدين وغير الموهوبين.

ولا يمكن أن تكمل دراسة ظاهرة أدبية كبيرة لقصيدة النثر دون محاولة الكشف عمّا يمكن أن يكون بدايات بعيدة لها، أو جذوراً أُولى نمت وامتدت حتى تحوّلت إلى وجود متفرد عن بداياته.

ولا يعنى رصد تلك البدايات الخلط بينها وبين ظاهرة قائمة على نظرية مفصلة، تتجلّى فى تطبيقات واعية لها، لكن المقارنة قد تجلّى كثيراً من مسائل الخلاف وتوضح الطبيعة الجوهرية للجديد وما قد يكون فيه من امتداد للقديم.

منذ بدأت تباشير الحركة الوجدانية فى الشعر العربى، فى بداية القرن العشرين، بدأ الشعر يتحوّل معها من الرؤية الكلاسيكية وأنماطها التعبيرية السائدة إلى رؤية ذاتية ترصد وقع العالم والطبيعة والمجتمع على وجدان الشاعر، وتلتمس صيغاً فنية جديدة لتلك الرؤية.

وامتدت هذه الرؤية وما تجلبه من تجديد إلى كثير من فنون القول القديمة والمستحدثة، كالنثر الفنى والقصة والرواية.

وسار النثر الفنى مع الشعر جنباً إلى جنب فى الاتجاه الوجدانى الرومانسى، رؤية وصيغة، فعبر عن القلق الرومانسى المعهود، وعن مثالية الحب ومواجهتها لحقائق الواقع، وعن الطموح إلى مثل عليا للجمال فى الإنسان والطبيعة، وغير ذلك من التجارب الرومانسية المعروفة.

واستمدّ النثر من الشعر ذخيرة عصرية من المفردات والصّيغ والمجازات، وجمع كثير من مبدعيه بين النثر الفنى والشعر الرومانسى، فنسبوا إبداعهم فى النثر إلى ما أسموه "الشعر المنثور"، وكأنهم بهذا المصطلح كانوا يعبّرون عن انطلاقهم الأوّل من الرؤية الشعرية، وإن تخلّوا – فى إبداع النص – عن الصورة الكاملة للشعر. فالنص شعر برؤيته وخواطره ومشاعره، نثر بصيغته التى تمزج بين "روح" الشعر والنثر المتميز عن النثر المألوف بما يجمع بين الشعور والفكر وبما يتجلى فيه من قصد إلى إبداع نص "فنى" له مقوّماته الخاصة.

وكان من بين هؤلاء الروّاد كتاب وشعراء معروفون، منهم : أمين الريحانى وجبران خليل جبران ومصطفى صادق الرافعى ومصطفى لطفى المنفلوطى وحسين عفيف وبشر فارس وغيرهم.

وإذا كان هذا اللون من النثر الفنى قد اقترب من طبيعة الشعر الرومانسى بحكم انتمائه إلى الرومانسية واستجابته كما استجاب الشعر لحاجات العصر، فقد تخلّى عن كثير من خصائص النثر العربى القديم واستبدل بها خصائص عصرية جديدة فى المعجم والأساليب والأخيلة – والإيقاع العام – أهّلته لحمل مصطلح "الشعر المنثور"، وإن تنوّعت هذه الخصائص من كاتب إلى كاتب، كما كانت تتنوع القصائد عند الشعراء.

كان جبران أكثر ميلاً إلى الفكر الممتزج بالتأمل الصوفى والخطرات الروحية، من معاصريه. ويتّسم أسلوبه بتلقائية ظاهرة لعلّها تعود إلى ضعف سلطان التراث العربى على ثقافته وموهبته، وإلى تأثره بطبيعة الحياة فى الغرب وما قرأ من أدب غربى حديث.

لكنه مع ذلك يشارك كثيرين من الوجدانيين العرب فى رؤيتهم ورموزهم الكلية لبعض المعانى النفسية التى سيطرت عليهم، كالغربة ورموزها، والطبيعة والحب ورموزهما.

وقد كان الليل أحد الرموز المشتركة بين هؤلاء الشعراء للغربة والوحشة، كما كان عند كثير من الشعراء القدماء، وإن تجلّى عند المحدثين فى صور جديدة.

ولليل عند جبران مثل هذا الوجود، وهو يعبّر عنه فى أسلوب قريب من طبيعة الشعر بما فيه من صيغ إنشائية كثيرة متتابعة فى نسق أسلوبى متوال، يكاد يتحقق له إيقاع ملحوظ يشبه إيقاع "الأشطار" فى الشعر. لكنه - بما للنثر من مرونة متاحة - يقصر ويمتدّ ويفصل ويصل؛ ليعبّر عن الجانب "الفكرى" فى الرؤية بشىء من الحرية.

يقول فى الليل :[1]

يا ليل العشاق والشعراء والمنشدين

يا ليل الأشباح والأرواح والأخيلة

يا ليل الشوق والصبابة والتذكار

أيها الجبار الواقف بين أقزام غيوم المغرب، وعرائس الفجر، المتقلّد سيف الرهبة، المتوّج بالقمر، المتّشح بثوب السكون، الناظر بألف عين إلى أعماق الحياة، المصغى بألف أذن إلى أنَّة الموت والعدم !

أنت ظلام يرينا أنوار السماء، والنهارُ نور يغمرنا بظلمة الأرض !

أنت أمل يفتح بصائرنا أمام هيبة اللانهاية، والنهار غرور يوقفنا كالعميان فى عالم المقاييس والكمية.

أنت هدوء يبيح بصمته خفايا الأرواح المستيقظة السائرة فى الفضاء العلوى، والنهار ضجيج يثير بعوامله نفوس المنطرحين بين سنابك المقاصد والغرائب.

أنت عادل يجمع بين جُنْجى الكرى أحلام الضعفاء بأمانى الأقوياء، وأنت شفوق يغمض بأصابعه الخفيّة أجفان التعساء، ويحمل قلوبهم إلى عالم أقل قساوة من هذا العالم.

بين طيات أثوابك الزرقاء يسكب المحبّون أنفاسهم، وعلى قدميك المغلّفتين بقطر الندى يُهرق المستوحشون قطرات دموعهم، وفى راحتيك المعطرتين بطيب الأودية يُضيع الغرباء تنهّدات شوقهم وحنينهم، فأنت نديم المحبين وأنيس المستوحدين، ورفيق الغرباء والمستوحشين.

فى ظلالك تدب عواطف الشعراء، وعلى منكبيك تستفيق قلوب الأنبياء، وبين ثنايا ضفائرك ترتعش قرائح المفكرين".

وقد تتضح خصائص هذا النثر الشعرى – عند جبران خاصة، وفى سمات معروفة للنثر الفنى الرومانسى بوجه عام – فى الجمل المتتابعة المتشابهة البناء، كالجمل الثلاث الأولى فى أوّل الصورة، إذ تبدأ كل جملة بمنادى مضاف إلى ثلاثة، من بينها ما يشترك اشتراكاً واضحاً فى الإيقاع "الأشباح .. الأرواح" ومنها ما تتقارب دلالاتها على سبيل التأكيد والتنغيم "الشوق والصبابة والتذكار !!" ويبدو اقتراب النص من طبيعة الشعر فى تلك المفارقات المتتالية بين الطبيعة النفسية لليل والنهار، وفى بعض المجازات اليسيرة، وإن كانت ذات طابع عصرى ملحوظ "بين طيات أثوابك الزرقاء .. على قدميك المغلفتين بقطر الندى، فى راحتيك المعطرتين بطيب الأودية، على منكبيك تستفيق قلوب الأنبياء، بين ثنايا ضفائرك ترتعش قلوب المحبين .. عرائس الفجر .. المتشح بثوب السكون..." هذا إلى انسيابٍ موسيقىٍّ لا يخفى يبعثه توالى الأبنية المتشابهة والدلالات المتقاربة والمتفارقة، والمفردات الرومانسية الجديدة.

ولجبران قصيدة معروفة تُغَنَّى، عن الليل أيضاً، مطلعها :

سكن الليل ... وفى ثوب السكون	**تختبى الأحلام**
وسعى البدر ... وللبدر عيــــون	**ترصد الأيـام**

ويبدو من المقارنة بين النص الشعرى والنص النثرى كيف اقترب الشعر المنثور إلى حد كبير من طبيعة الشعر وشاركه بعض مفرداته وأساليبه وصوره، لكنه ظل مع ذلك مفارقاً للنص الشعرى - لا على سبيل الموازنة بين "القيمة" - ولكن للخلاف بين ما يجلبه الوزن مما يحمل من تراث طويل للشعر الموزون، من صيغ ومجازات وأخيلة، وما لا يستطيع النثر - مهما يكن شعريًّا - من تحلل كلى من منطق "النثر" ودلالات الألفاظ وبناء الجمل.

وقد وعى مبدعو هذا اللون من النثر هذه الحقيقة وقنعوا بأن يطلقوا على نصوص إبداعهم "الشعر المنثور".

وممن جمعوا بين الشعر والنثر الفنى أو الشعر المنثور فى ذلك الزمان مصطفى صادق الرافعى. وقد كان من أوائل الداعين إلى التجربة الوجدانية وربْط الشعر بالنفس، شأنه فى ذلك شأن كثير من روّاد ذلك الاتجاه. وفى مقدمته لديوانه الأوّل - وقد صدر عام ١٩٠٢ - لمسات من هذا التصور ومخايل من هذا النثر :

"فما الشعر إلا لسان القلب إذا خاطب القلب، وسمير النفس إذا ناجت النّفس .. ولو كان طيراً يغرّد لكان الطبع لسانه والرأس عشه، ولكان غناؤه ما تسمعه من أفواه المجيدين من الشعراء... وكأنما هو بقيّةٌ من منطق الإنسان اختبأت فى زاوية النفس، فما زالت بها الحواسُّ حتى وزنتها على ضربات القلب وأخرجتها بعد ذلك ألحاناً بغير إيقاع".

وللرافعى كتب أربعة يمكن أن تنسب كلها إلى النثر الفنى على اختلاف فى الدرجة والمستوى هى "حديث القمر ورسائل الأحزان والسحاب الأحمر وأوراق الورد".

ومن خلال تجربة الحب فى تلك الكتب ينتقل الرافعى من خاطرة إلى خاطرة عن المرأة والمجتمع ومظاهر الحضارة وأنماط البشر ودخائل النفس، فى أسلوب يتميز عن كتّاب النثر ممن عاصروه بالقدرة الفائقة على توليد "الجزئيات" الكثيرة من المعنى الكلى الواحد، وسيطرة واضحة على لغة يبدو فيها امتداد التراث الشعرى والنثرى على السواء.

ولا شك أن هذه الرؤية وما تجلبه من صِيَغ فنية، تنتمى إلى المرحلة الرومانسية بكل خصائصها المعروفة، وليس من شأننا دراسة نثر الرافعى إلا بمقدار ما يضىء لنا بداية ما نعرفه الآن باسم "قصيدة النثر".

ونسوق مثالاً لنثره الفنى الذى يجمع - كما فى بعض شعره - بين الحب والطبيعة والتأمل فى النفس والحياة، والأسلوب الذى يقترب عن قصد من طبيعة الشعر الرومانسى فى مفرداته وتراكيبه ومجازاته وإيقاعه العام.

يقول فى "أوراق الورد":

فى نفسى عالم أحلامٍ من خلق عينيك الذابلتين
وفى نفسك عالم أسرار من خلق أفكارى المعذّبة
خرجنا كلانا بالحب والجمال من حدّ الإنسان إلى حد العالم
وتحوَّلْنا كلانا بالهوى من حالةِ شخصٍ إلى حالة عقل
كيف تجدين ما فىَّ، وإنك لتعلمين أنك فىّ ؟
عندما أنظر إلى ازدهاء الشفق بألوانه وأصباغه،
كأنه صورة جديدة فى الخلق عُرضت ليراها أهل الأرض،
أحسبنى على مَرْمَى أسْهُمٍ من جنّةٍ فى السماء فُتحت أبوابها
ولاحَتْ أطراف أشجارها
وعندما أتأمّل انبثاق الفجر، يخيّل إلى من جماله وروعته
أن الوجود - فى سكونه وخشوعه - نفْسٌ كبرى،
تستمع مصغيةً إلى كلمةٍ من كلمات الله لم تجئ فى صوتٍ،
ولكن فى نور !
وعندما أبصرك أنتِ، أُوقِن أن الحسن المعشوق
ما هو إلا خيال الجنة الأخروية
يناله من الدنيا إنسان فى إنسان !

وتبدو المقابلة فى الدلالة، والمزاوجة فى التركيب الأسلوبى - وهى ظاهرة مألوفة فى الشعر الرومانسى - فى مثل قوله : "فى نفسى عالم أحلام من خلق ... فى نفسك عالم أسرار من خلق، خرجنا كلانا بالحب، تحولنا كلانا بالهوى... عندما أنظر إلى ازدهاء الشفق أحسبنى، عندما أتأمْل انبثاق الفجر يخيّل إلىْ". هذا إلى المفردات والتشبيهات والمجازات

اليسيرة التى تشيع فى ثنايا المقطوعة مستمدة تصوّرها وتعبيرها من مفردات النفس والطبيعة فى أوقاتها ومشاهدها كالمألوف فى الشعر الرومانسى حينذاك: "ألوان الشفق، انبثاق الفجر، عالم الأحلام، السكون والخشوع".

وقد تعدّدت التجارب والرؤيات عند الرافعى بعد أن اجتاز تلك المرحلة العاطفية من حياته، فى "وحى القلم"، لكن أسلوبه جنح إلى تعبير أقرب إلى الكلاسيكية الجديدة بألفاظه التراثية المختارة وجمله الرصينة وإيقاعه القريب من إيقاع الشعر القديم.

وكان من كتاب الشعر المنثور كاتب وقف كل إبداعه على الشعر المنثور فى أكثر من مجموعة بعد أن تحوّل من الكتابة فى المسرح والنقد، هو حسين عفيف، وله فى هذا الفن مجموعات : "الغسق، الغدير، الأرغن، حديقة الورد، عصفور الكناريا". وعناوين المجموعات تُفْصح عن طبيعتها الرومانسّية، كما كانت تفصح عن ذلك دواوين الشعراء حينذاك. وقد امتدّت به الحياة حتى شهد انحسار الموجة الرومانسية وظهور الشعر الحر فى جيل الرواد والجيل التالى لهم، لكنه ظل وفيًّا لرؤيته وصبغته الرومانسية.

وحسين عفيف فى رؤيته مسرف فى "العاطفية" محصور فى تجربة الحب التى لا تقوده إلى رؤية أعم وأرحب، وهو فى صيغته الفنية - ومجازاته - شبيه بشاعر شاب متّقد الإحساس، يعبر عن وجدانه بأيسر الوسائل، معتمداً على توازن العبارات، وعلى سجع أحياناً يبدو كأنما يستحضر فيه قوافى الشعر :

أوقدتِ شموع الحب فىَّ فنوّرتِ جنباتِه
وأطلقت فيه أطياره فنغّمتِ دقاتِه
وغَرست فيه زهوره فعطرت نسماتِه
أوّاهُ ! لا تهجريه فيُمسى يبابا
أَزِف الموعد والقلب خَفِقْ
أتُرى توافى عاجلاً، وينجز حُرٌّ ما وعد ؟
أم تُخلف وعدها معى وأعود وحدى بالكمد ؟
ليتها تأتى وإن تأخرت.. ولو انتظرتُ للسحر
إنى لأوثر أن أبيت مشرّداً.. لو أن من أهوى حضر !

وقد يتجاوز أحياناً مثل هـذا التعبير الساذج المباشر إلى شىء من أسلوب أكثر تركيباً وأحفل بمفردات الشعر الرومانسى وتشبيهاته ومجازاته، لكنه يظل مع هذا مقلداً نثريًّا لبعض نماذج الشعر دون أن يبلغ مداه من القدرة والأصالة، كقوله :

أترى يقدر لى يا وردتى المغمضة أن أنضّر بأنفاسى الدافئة دفء الربيع
كمّكِ المغلق على سرّ وجنتيك المضرّجتين، وعلى عطرك الذى يحمل رسالة الحب من أصقاعه المجهولة.
ويكون غرامى أوّل شعاع يطاله منه وجودُك
حتى إذا صحت عيناك المكحولتان بالنّعاس
أَلْفَيت بُلبلك جاثياً بجوارك يغرّد لك
وشهد الروض بينكما قصة حب خالدة ؟
أترى ؟ وتكون دموعى قطرات الندى
التى تطرّز أوراقك فى الفجر
فإذا ما أبصرتنى من خلالها أدركت ما أعانيه من بَرْح الحب
وتقبّلْتِها قرباناً أسفحه على مذبحه

وله إلى جانب تلك التجارب العاطفية مقطوعات قريبة من نثر جبران وخطراته الفكرية والصوفية، وقد يكون فيها أكثر قرباً من الشعر :

عندما غصت داخل نفسى طفوتُ ومعى لآلئ نادرة
إنها تجارب أعمار وأعمار .. مرّت خلال دهور لا تحصى
وتبلورت فى بوتقة القِدَم
وكما انبعثت من موتٍ جديد
زادت مع كرّ الأيام أصالتُها
إنها تلك الأغانى التى تنساب بلا وعى من مزمارى
فى لحظات الإشراق الخاطفة

*****

تلك كانت بدايات لعل رواد قصيدة النثر ومبدعيها الآن لا يرون لها صلة بما يبدعون، بعد أن أشاعت مناهج النقد الحديث الإلحاحَ على النص، وأصبح الربط بينه وبين ظواهر سابقة عليه خروجاً غير محمود إلى "تاريخ الأدب"، إلاّ فيما يلحظ الناقد فى النص من بعض وجوه امتداد القديم فى الجديد، فيما أصبح يعرف بمصطلح "التناص".

وقد جرى عرف بعض هؤلاء النقاد على أن يقيسوا القديم بمعايير الحداثة، وأن ينتزعوا النص من سياقه التاريخى ومرحلته الحضارية، فيبدو من العسير الاستشهاد بتبشيره بالجديد، أو الإرهاص به على الأقل.

لكن ضيق المدى الزمنى بين ظاهِرتَىْ الشعر المنثور وقصيدة النثر وارتباط الأولى بالشعر الرومانسى وتجاربه وصورته الفنية، قد يدعو إلى الربط بين قصيدة النثر و "شعر الحداثة" الذى انتهى إليه تطور الشعر الحر منذ السبعينيات، لولا أن المنظّرين لها – فى وقت مبكر – قد وصلوها وصلاً مباشراً بقصيدة النثر عند الشعراء الفرنسيين، فى النظرية والتطبيق.

واقتبسوا سماتها الأساسية مما كتب عن الشكل الفرنسى ونماذجه عند الكاتبة الفرنسية "سوزان برنار" فى كتابها "قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا"[٢].

ويلخص أُنسى الحاج خصائص هذا الشكل الشعرى الجديد، نقلاً عن الكاتبة الفرنسية فيقول :

"لتكون قصيدة النثر قصيدة نثر – أى قصيدةً حقًّا، لا قطعةً نثريّة فنية، أو محمّلة بالشعر – شروط ثلاثة : الإيجاز (أو الاختصار)، التوهج، والمجانّية"[٣].

فالقصيدة – أىّ قصيدة – لا يمكن أن تكون طويلة ! .. يجب أن تكون قصيدة النثر قصيرة؛ لتوفر عنصر الإشراق، ونتيجة التأثر الكلى المنبعث من وحدة عضوية راسخة. وهذه الوحدة العضوية تفقد من "لا زمنيّتها" إن هى زحفت إلى نقطة معينة تبتغى بلوغها أو البرهنة عليها. إن قصيدة النثر عالم بلا مقابل".

وكان لابدّ – وقد عدّ هؤلاء الرواد قصيدة النثر شكلاً جديداً وليس تطوراً أو نمـوًّا لشكل قديم – أن "يفلسفوا" طبيعتها وأن يضعُوها وجهاً لوجه مقابل الشعر الموزون، فيلحّوا على ما يرون أنه قيود وأنماط متجمدّة، ويجعلها بعضهم بديلاً لذلك الشعر أو تمرداً

على جموده، يبلغ "حدّ التدمير أو الجنون" كما يقول أنسى الحاج – خالطاً الرأى بالشطط والجموح – : ".. أمام أمواج السمّ التى تغرق كل محاولةٍ خروج، وتكسر كل محاولةٍ لكسر هذه الأطواق العريقة الجذور فى السخف. أمام بعث روح التعصب والانغلاق بعثاً منظّماً شاملاً، هل يمكن محاولة أدبّية طريّة أن تتنفّس ؟ إننى أجيب : كلا، إن أمام هذه المحاولة إمكانيتين : فإمّا الاختناق أو الجنون ! بالجنون ينتصر المتمرّد ويفسح المجال لصوته كى يسمع. ينبغى أن يقف فى الشارع ويشتم بصوت عال ! يلعن ويُنْبِى ! .. هذه البلاد وكل بلاد متعصبة لرجعيتها وجهلها لا تقاوم إلاّ بالجنون ! .. وفى وجه العبيد بالغريزة والعادة لا تجدى غير الصراحة المطلقة، ونهْب المسافات، والتعزيل المحموم، والهسترة المستميتة، على المحاولين أن يبجّلوا الألف عام .. الهدم والهدم والهدم .."(٤).

ومن المألوف أن تتسم الدعوة إلى الجديد بشيء غير قليل من الحماسة أو الاندفاع أو التحامل على القديم، لكن عبارات أنسى الحاج تتجاوز الحماسة والاندفاع والتحامل إلى تعصب بالغ وفساد ظاهر فى الرأى؛ إذ يحاول أن يفرض رؤيته المعاصرة – مهما يكن من أمر صحتها أو خطئها – على تراث طويل نشأ فى ظروف اجتماعية وثقافية مختلفة، ووجد فيه مبدعوه ومتلقوه تعبيراً عن روح عصرهم ومتاعاً فنيًّا لوجدانهم، منتزعاً ذلك التراث من إطاره فى الزمان والمكان، وكأن العرب قد أخطئوا إذ لم يهتدوا منذ البداية إلى قصيدة النثر !

وإذا تجاوزنا ما فى عبارات أنسى الحاج من شطط ظاهر لننظر نظراً موضوعيًّا فى أمر هذه الظاهرة الجديدة فى النثر العربى، فلابد أن نذكر أن المألوف أيضاً فى بدايات أى مذهب جديد أن يكون هناك خلاف بين النظرية والتطبيق؛ إذ إن من اليسير أن يبنى المبشّر بالمذهب الجديد نظريته على أسس من الفكر الخالص بعيداً عن الواقع القائم. أما المبدع فإنه حين يجدد – استجابة للنظرية أو لإدراكه الخاص ولتطلّع موهبته إلى التميز – لا يستطيع أن ينسلخ فجأة من سلطان القديم وأنماطه.

وقد بدا هذا الخلاف بين النظرية والتطبيق واضحاً فى مجموعتى أنسى الحاج "لن" – ١٩٦٠ و "ماضى الأيام الآتية " – ١٩٦٥، وفى "معلقة" توفيق صائغ – ١٩٦٣.

فشرط "القِصَر" كما ورد فى مقدمة "لن" منقولاً عن الدارسة الفرنسية، يتجاهل اختلاف التجارب الشعرية وتباين رؤية الشعراء، وما يقتضى ذلك من تركيز أحياناً أو إفاضة أحياناً أخرى. وإذا لم يفرض الشاعر على نفسه مفهوماً سابقاً للحظة الإبداع فإن الطول والقصر لا يكونان غاية فنية فى ذاتهما.

لذلك تتضمن مجموعة أنسى الحاج الأولى – إلى جانب مقطوعاته القصيرة – نصوصاً طويلة يقوم بناؤها على عدة مقاطع وتستغرق صفحات غير قليلة.

ومن ذلك قصيدته الأولى "هوية" وتقع فى ست صفحات، وقصيدته" صياح يقف ويركض" فى تسع صفحات، و "الحب والذئب .. الحب وغيرى" فى نحو عشر صفحات.

وتجيء قصيدة "العاصفة" فى مجموعته الثانية فى اثنتى عشرة صفحة، و "داناى والزئبق" فى تسع صفحات.

أما مجموعة توفيق صائغ فتنقسم إلى قصيدتين طويلتين، أولاهما بعنوان "أسئلة لأطرحها على الكركدن" والثانية : "معلقة ! توفيق صائغ". والناظر فى هذه القصائد يدرك لأوّل نظرة خلوّها مما أسماه أنسى الحاج – نقلاً عن سوزان برنار – "التوهج"؛ إذ يغلب عليها القصد الذهنى إلى بتر السياق والخروج الواعى عن دلالات الألفاظ أو تداعيها، وندرة المجاز المبتكر أو الخيال البعيد الذى يضفى على الصورة "ألقاً" يمكن أن ينسبها إلى "التوهج".

أما "المجانية !" أو "العفوية" فإنها أيضاً غائبة عن تلك النصوص التى تبدو فيها "المعاناة" المقصودة للخروج مما يراه صاحبها أنماطاً ينبغى أن يتحرر من أسرها.

ويبرر هؤلاء الرواد تلك الظواهر فى قصيدة النثر بما يمكن أن نسمّيه "التعريف بالنفى"، فقصيدة النثر "ليست" قصة أو خطبة أو نثراً فنيًّا، وهى "لا تقوم" كبعض تلك الفنون القولية على السرد والوصف؛ لكى تصل من خلال تسلسل الآراء والحجج إلى هدف واضح معين". وهى بالتالى ليست "زمنية" كبعض تلك الفنون التى تتصف نصوصها بالتسهل، بل هى "كتلة لا زمنية".

والتحلّل من صفة الزمانية فى فنون القول شعراً أو نثراً يكاد يكون ضرباً من المستحيل، ففنون اللغة – كما هو معروف – فنون زمنية، شأنها فى هذا شأن الموسيقى، يستقبلها المتلقى جملة بعد جملة، ولحظة بعد لحظة، ولا يراها رؤية كلية فى لحظة واحدة كما

يرى اللوحة الفنية. ومهما تكن غاية المبدع من الوصول إلى التحرّر من الأبنية التقليدية والأنساق المألوفة والوضوح المعنوى، فسيظلّ فى حاجة إلى أن يحتفظ بحدّ أدنى من "منطق" اللغة فى دلالات ألفاظها وبناء أساليبها، إذا كان له أن يتواصل مع المتلقين فى العصر الذى يعيش فيه. وإذا تخلت اللعة عن صفتها "الزمنية" تخلياً تامًّا، أصبحت لغواً أو أصواتاً مجرّدة لا معنى لها ولا غاية من ورائها إلا بمقدار ما قد تحمل الأصوات أحياناً من تعبير عن إحساس عام كالخوف أو الألم أو المفاجأة أو الدهشة أو الفرح أو الإعجاب.

وفى سبيل التمرد على الأنماط القديمة فى رؤيتها وصيغتها تنقطع تلك النصوص من مجموعات قصيدة النثر انقطاعاً يكاد يكون تامًّا عن "طبيعة العصر" التى طالما أشار إليها رواد قصيدة النثر منذ نشأتها كظاهرة عام ١٩٥٧. ففى ذلك العقد من الزمان كان المجتمع العربى يزخر بالقضايا القومية والتحوّلات السياسية والاجتماعية. وكان شعراء الجيل الأوّل من حركة الشعر الحر، والشعراء الذين يمثلون امتداد الحركة الوجدانية، يعبّرون عن تلك القضايا والتحوّلات بأساليب فنية تختلف فى اتجاهاتها ومستواها، لكنها – على اختلافها – تتضمّن فى صيغتها الفنية رؤيةً لأوضاع جديدة تتمثل عند شعراء ذلك الجيل، أحياناً فى التبشير، وأحياناً فى الرفض، وأحياناً فى الشعور بالاغتراب أو الالتجاء إلى الاعتزال.

وكان الموهوبون من الشعراء يدركون المزالق التى يمكن أن تعثر بها مواهبهم إذا انساقت وراء الاستجابة المباشرة للرؤية السياسية أو الاجتماعية، ويحرصون على أن تتحول تجاربهم إلى صيغ فنية ذات مقوّمات جمالية متميزة، لكن لها ما لكل فن من "رسالة".

وكان النقاد بدورهم يُفرّقون بين ما هو خطابى أو سياسى مباشر، وبين ما هو شعرى يحمل فى ثنايا "شعرّيته" هموم العصر وقضاياه، ووقع تلك الهموم والقضايا على وجدان الشاعر وأبناء العصر.

ومن المعروف أن نشأة ظاهرة كبيرة – أدبية كانت أو غير أدبية – لا يمكن أن تحدث طفرة على هذا النحو؛ إذ تسبقها مقدمات ومحاولات فى النظرية والتطبيق ومواجهة للقديم السائد، قد تطول أو تقصر حسب طبيعة الظاهرة ومدى تأصل ما تواجهه من قديم. هكذا حدث للشعر الرومانسى العربى فى مواجهة الكلاسيكية الجديدة، وللشعر الحر فى

مواجهة الحركة الرومانسية فى أخريات عصرها. وظل للمذهب القديم بعض امتداد على مدى زمنى فى المذهب الذى يليه حتى تحقق له بالممارسة من المبدعين والقبول من المتلقين وجوده المستقل.

وانسلاخ قصيدة النثر فى نظريتها الأولى ونماذجها المبكرة عن تلك الألوان من الرؤيات الفنية السائدة، وظهورها على هذا النحو الذى يبدو كالطفرة يؤكد أن المؤثر الخارجى واحتذاء النظرية الفرنسية ونماذجها فى الشعر كانا من وراء تلك الخصائص التى اتسمت بها نماذجها الأولى، والتى ترتبط فى رؤيتها وصيغتها ببعض سمات السريالية – أو التجريدية على الأقلّ. وتبدو فيها الجمل مفككة والدلالات غائمة والسياقات مبتورة.. وهى فى أغلبها – خالية من "الإيقاع" الذى لا يبلغ حد الوزن – والذى كان ملحوظاً فى كثير من نصوص الشعر المنثور. وتبدو هذه الخصائص على نحو أوضح فى نصوص "القصيدة" الطويلة، لكنها تتجلّى أيضاً فى نصوص – لعل قصرها النسبىّ – كان جديراً بأن يحقق لها مزيداً من الترابط وائتلاف الدلالات الجزئية فى رؤية كلية.

ومن نماذج تلك النصوص القصيرة. نصّ فى مجموعة "لن" (لأنسى الحاج) بعنوان "رحلة تفقّد" :

كانت تهرب على فَرَس بنصف جسد، يثب عليها. راهقتْ بعذاب طويلاً، طويلاً، ترامت إلى الوراء.
رَشَدَتْ، ولدتْ للدم. من ملايين السنين وهى تتراجع، انتهى.
هو ذا دهرها، وهى المعافاة الآن وحدها. لا تسمع، بدأت ولن تفهم. خزائن الرحمة ماعت
جرفتها دموع المفترَسين الأُوَل. البر البحرُ الفضاء
جُمعت فى الإصابة والعنين، لا ثقة بها. الصلبان
طُبعتْ بالنار ودُقَّت على الصدور، لم تقو، دُحرج هذا، جُمّز، العالم صندوق !
ليلَ نهار تُقرع أجراس النجدة فى الأحشاء
والسوسةُ عريانة تقطع الصوت. بجلودنا مرصعة،

مـرتـديـة تـاريخنـا، معـروكـة بـدم هـاطل بالسم فـائض لا أمـل. آدم ! لا أمـل. سوسـة أو عقـرب، نخـر وامتصـاص، أشـبـاح نـهـوى تحـت حوافرها.

داخلةٌ أنتِ فينا لا كرباء أيتها العروة الأصلية. انك تَعقدينـنـا فيـكِ إلـى الأبد لأنك عملنا وأنت تَفتحُنـا أيتهـا الرائحـة، وقد أَعْدَمْتِنـا الشـعور بعطرٍ سواكِ. أطلقناك بالمنى والفم والفسـاد والشـهوة، لـن نقـدر أن نـهـرب، سنتلقاكِ لأنـك اكتملت ! إنـى باسـمك أطلعهـم علـى السـر، باسمكِ أُميتهم. ملفـوف بـأجنحتكِ حتـى أصيرك، لا نـوًى وراءك فـى شـىء. كم تفلفلـوا ! يـا ملكتـى كم عيونـهـم نقّبت وانـهـاروا أمامهـا وغصوّا ! تناسلوا متواعدين على الغلبة، وسقطوا بلا عيون لا نسـل ولا فجر. ينتظم الانـهيار أسواراً جديـدة سـتبقى. وَصَلَـتْ أمـواج الـدم الأسـود إلـى الحواجـب، أنـتِ تفرزيـن ونحـن نَسْـبَح، نغـرق ويحتـل الأطفـال دوائرنـا. بعـدكِ لا جـدوى مـن الخضـوع، فلنقطـع الركبـة ونصبّ العنق عموديًّا. لا خضوع، آدم ! يا موت ! بعث، يـا كفـاح ! لا شىء. فرّخى كثيراً لتوّحدك جميع الأقاليم وأنا حىّ.

ولا يجد الناقد جدوى فى محاولة استكناه الرؤية الكامنة وراء ذلـك النسـق المتقطع والألفاظ والجمل المبهمة الدلالة، ما دام كاتبها ينطلق من فهمه لنظرية قصيدة النثر الفرنسية كما عرضتها سوزان برنار، فالعناصر النثرية تدخل فـى "كتلـة لا زمنيـة" وتغـدو مجـردة مـن وظائفها السابقة" إن السرد والوصـف يفقـدان فـى قصيـدة النـثر غايتهمـا الزمنيـة، يبطـلان أدوات الروائى والخطيب والناقد تواصلها (يريـد تواصلهـا أى الأدوات) عـبر تسلسـل مـن الآراء والحجج إلى هدى واضح ومعيّن، إلى الحسم فى شىء"[٥].

على أننا نصادف فى ذلك الوقت الباكر من نشـأة "قصيـدة النـثر" بعـد أن عُرفـت نظريتها ونصوصها الأولى، نصوصاً مـا زالـت تسـير علـى درب الشـعر المنثور وإن اتخـذت لنفسها العنوان الجديد، واختلفت باختلاف الموهبة والمدى الزمنى وما جدّ من تحوّلات علـى الشعر الموزون والنثر الفنى معاً.

ورؤية المبدع فى هذا الاتجاه ليست رؤية باطنية تختزل الواقع الخارجى وتعبر عنه فى سياق متقطع ورموز بعضها غامض وبعضها سهل المنال، كما فى قصيدة النثر، بل للمبدع فيها "مواقف" اجتماعية وسياسية ومشاهد نفسية و "لقطات" جمالية من الطبيعة فى صورها الفطرية، يعبر عنها فى صيغة ذات سياق على قدر غير قليل من "النظام" والترابط، وقد يقوم أحياناً على تكرار وحدات ذات نسق أسلوبى متشابه يكمل بعضها دلالة بعض حتى ينتهى النص إلى دلالته الكلية. وتبدو التشبيهات والمجازات فى النص يسيرة خالية من التركيب أو الخيال الذى لا يبعد كثيراً عن مشهد الواقع.

ومن خير نماذج ذلك الاتجاه مجموعة "نشيد الرخام" للكاتب نقولا قربان، وقد صدرت عام ١٩٦٤، أى بعد أربعة أعوام من صدور "لن" مجموعة أنسى الحاج الأولى، وخمسة أعوام بعد مجموعته الثانية "ماضى الأيام الآتية".

ومن نماذج نصوصه التى يبنيها على مقاطع مُتّسقة فى ترتيبٍ مترابط، يمثل حركة شبه درامية أو قصصية، وينتهى نهاية ذات دلالة تربط بين المقاطع جميعاً، نص بعنوان "أعراس البرد" :

"انحنَى فوق لفافة مطروحة على الرصيف، وكان الرصيف سيجارة تحترق فى عينيه ! وعندما نظر إلى أصابعه رأى خمسة مواسم جائعة من رخام جديد، فإذا به موجوع طريد يتذكر سعال أبيه وهو لا ينام ويتفل الدم على جدار الكوخ.

ثم انحنى يلمُّ لفافة ثانية، لكنه تذكر أُمه التى ماتت فى أعراس البرد إذ كان الثلج يخزُّ أحجار الكوخ. ولم يجدوا تلك الليلة حِراماً لجسدها. وظلّ يعتقد أنها دخلت إلى السماء نصف عارية، وأنه لم يكن ثلج أقسى من شفتيها الشبيهتين بشمعة تحترق وتتفل الدم على جدار الكوخ. وتقوّسَ

يلمّ لفافة ثالثة، وكان صوت أبيه مِزَقاً فى شريانه. من ذا يجهل قصة ميلاده ؟ دمعة شفّافة، فجدارٌ فارغ كعين البخيل، فشمعة

منطفئة مع الريح، فصمت مشقوق كالجرس فى سقف البيت. وكانت شفتا أمه كعِرْقَى زيتونة يابسة تسعلان وتتفلان الدم على جدار الكوخ.

وكان جسده لفافة متروكة على الطريق، أتشفقين يا رياح على جلده الرقيق ؟ أتشفق يا قدر ؟ أتشترى قُمامة من قمامات البشر ؟ شيئاً من التبغ ومن غُبار الطفولة ؟ ولكنه تذكر أمه المسلولة، والثلج يسعلُ قصيدة مجهولة، ويتفل البرد على جدار الكوخ."(٦)

وتبدو تشبيهاته ومجازاته المبتكرة – على يسرها – فى مثل قوله :

"كان الرصيف سيجارة تحترق فى عينيه – نظر إلى أصابعه رأى خمسة مواسم جائعة من رخام جديد. كان صوت أبيه مِزَقًا فى شريانه، كان جسده لفافة متروكة على الطريق، الثلج يسعل قصيدة مجهولة ويتفل البرد على جدار الكوخ".

أما السياق القائم على ترتيب فى المشهد والحركة حتى النهاية الدرامية فواضح فى بداية المقاطع الثلاثة الأولى وفى طبيعة انحناءِ جامع أعقاب اللفافات. فهو فى أوّل الأمر مقبل على عمله بشيء من التراخي والملل "**انحنى فوق لفافة مطروحة على الطريق**" والانحناء هنا يبدو حركة جسدية واحدة بلا جهد تتجه إلى غاية ساكنة "**لفافة مطروحة على الرصيف**". وفى الانحناء الثانى تبدو الحركة أكثر جهداً والغاية مطْلقة لا صفة ولا مكان لها، إلا أنها "لفافة ثانية" : "**ثم انحنى يلمّ لفافة ثانية**". أما الحركة الثالثة فيتحول الانحناء فيها إلى "تقوّس" من أثر المعاناة والشعور بالمهانة واليأس "**وتقوّس يلمّ لفافة ثالثة**".

وما تجلبه كل حركة من شعور باطنى يتناسب مع طبيعتها، فالانحناء الأول يجمع بين الشعور الذاتى حين ينظر إلى أصابعه هو فيرى فيها "**خمسة مواسم جائعة من رخام جديد**" وشعورٍ خارج عن ذاته عابر وإن يكن حادًّا "يتذكر سُعال أبيه" والانحناءة الثانية تخلو من الإحساس بالذات وتفيض فى التعبير عن ذكرياته الأليمة عن موت أمه.

أما "التقوّس" فى الحركة الثالثة، فيجمع بين ذكرياته عن موت الأب والأم معاً، وتجلب الفاجعتان شيئاً من التوتر فى عبارات المقطوعة وطائفةً متتابعة من التشبيهات اليسيرة المتكاملة فى دلالاتها الشعورية على حياة أبيه وأمه :

"دمعة شفافة.. شمعة منطفئة مع الريح .. صمت مشقوق كالجرس فى سقف البيت.. شفتا أمه: عِرْقا زيتونةٍ يابسة".

ونلتقى فى مقطوعة أخرى بعنوان "صياد السمك والرمل" بقصة مكثفة ذات طابع درامى فاجع، لكن بدون تعليق عاطفى يفسد إيحاء المشهد نفسه(٧) :

عَبَرَ الشاطئَ حافياً عارىَ الصدر، وكان اليمُّ ملحمة زرقاء يطويها الزورق على شراعه وضفتيه. فتمنَّى أن يكون البحر مجدافاً من المجاديف، لكى يأخذه لأولاده مع الصَّدَف والرمل. ولكن البحر كان أكبر من حلم الصياد الفقير، وأقوى من ذراعيه.

وعلى صخر أزرق وقف يقول :

تجوع يا بحر لأكواخ الفقراء فتأكلها، ولقناديلهم فتبتلعها، وللسفينة ذات الصوارى الخضراء فتطبق على بحَّارتها شدقك".

ويجوع صيادو السمك، فيأتونك بيد فارغة وشبكة. فأعطهم سمكة مذهَّبة كالفرح، ألا أعطهم يا بحر !

ولا تزمجرنّ فى آذانهم قصيدة الحرب المجبولة بالدم الأزرق.

ولا تتركنّ لعنتك فى الخليج الذى تملؤه أَحلام الصيادين بالعاج والسمك. وإذا أخذتَ صياداً يعمل، فلا تشوهنَّ وجهه، ولا تصبُننَّ حقدك فى عينيه، وابصقه فى مكان تصل إليه قدَم امرأته وأولاده.

ونظرَ حوله على الشاطئ، فرأى أصدافاً مستديرة بين الحصى، فعرف أنها عيون صيّادى السمك، وأَفواههم المملوءة بالشمس والملح والرمل. وعندما أَخذ يسحب الشبكة علا موج فابتلعه، وقهقه فى أُذنيه نشيد الضفتين، ثم لفظه على صارية الشمس مأكولَ الوجه والعينين".

الصياد يدرك منذ البداية – من صلته القديمة بالبحر ومن فواجع الصيادين القديمة المتوارثة – أن البحر لا يمكن أن يكون مجدافاً يهديه لأولاده مع الصدف والرمل فهو "**أكبر من حلم الصياد وأقوى من ذراعيه**".

وغاية ما يؤمله – وقد تجسّدت أمامه تلك الحقيقة العالية – أن يتوسّل إلى البحر ليرفق بأخوته الصيادين، إذا "أخذهم" فلا يشوّه وجوههم ولا عيونهم. وإذا "بصقهم" فليكن ذلك فى مكانٍ تصل إليه قدم امرأة الصياد وأولاده.

وفى المقطوعة الثانية يبدو البحر وحشاً جائعاً لا يشبع، يصور الكاتب جوعه فى جُمل متتابعة متقاربة البناء "**تجوع لأكواخ الفقراء فتأكلها، ولقناديلهم فتبتلعها، وللسفينة ذات الصوارى الخضراء، فتطبق على بحارتها شدقك**". وعلى النقيض يجيء جوع صيادى السمك ضعيفاً مبتسراً قليل الحيلة ليس فى يديه إلاّ أمل قد تعوّد الخذلان "**ويجوع صيادو السمك فيأتونك بيدٍ فارغة وشبكة !**"

والصياد لا يأسى لنفسه أسى عاطفيًّا مسرفاً؛ إذ هو مستسلم لطبيعة الأشياء، لا يرجو من البحر إلا أمنية الشفقة بأجساد صرعاه، وتتجسّم له مأساته ومأساة الصيادين؛ إذ تبدو الأصداف لعينه مستديرة بين الحصى، يعرف فيها عيون الصيادين وأفواههم المملوءة بالشمس والملح والرمل.

وهو إحساس ليس نابعاً من تصور مطلق أو فلسفى للموت والحياة، فالصياد لا يعرف إلا فلسفة التجربة القاتلة الممتدّة المدى بين البحر والصيادين. وهو لا يتخيل أجساد الغابرين، ولا آنية الفخار خدود الكواعب الحسان، كما رأى بعض الشعراء. وهو يلتقط من بين الرمال – لا التراب – أشكالاً لفظها البحر قد يجد فيها غيرُ الصيادين جمالاً خاصًّا، وقد يلتقطونها للزينة أو الذكرى، ولكنها تتمثل له هو "عيوناً خاوية وأفواهاً مملوءة بالملح والرمل".

وفى تلك اللحظة التى تتجسم أمام ناظريه الفاجعة يتحوّل هو – فى لحظة – إلى جزء مما تجسم "**مأكول الوجه والعينين**" ليصبح بعد حين "**أصدافاً مستديرة بين الحصى**".

ومنذ السبعينات بدأ تحوّل ظاهر فى الشعر العربى – منظومه ومنثوره – تأثراً بتحوّلاتٍ حضارية جديدة، واستجابة لنظريات حديثة فى النقد من أهمها : البنيوية والأسلوبية، فأصبحت التجربة الشعرية أكثر التصاقاً بالداخل، والصورة أكثر شبهاً بالأحلام أو رموز العقل الباطن.

على أن امتداد "الشعر المنثور" عند بعض مبدعى "قصيدة النثر" ظل قائماً بعد أن مسَّت إبداعهم يد التطور، فأصبحت نصوصهم أقرب إلى طبيعة الشعر وإن غاب عنها الوزن، وظلت الجملة الشعرية محتفظة بسياقها الذى لا يبتعد كثيراً عن المألوف، لكنه يحمل ما أسماه رواد قصيدة النثر "وهجاً" يتألق من التحام الرؤية المنتقية وشعرية التصوير.

ولعلّ محمد الماغوط أبرز هؤلاء المبدعين فى هذا الاتجاه الذى لا يبعد كثيراً عن طبيعة الشعر ولا يعجز عن الوصول إلى وجدان دائرة واسعة من المتلقين الذين لا يفتقدون كثيراً غيبة الوزن فى نصوصه؛ إذ يستعيض عنه بإيقاع لا يخفى، يحققه اختيار الألفاظ وبناء العبارات و "موسيقية" الأسلوب.

ورؤية الماغوط متعدّدة الآفاق، وهى – مع ارتباطها الوثيق بالشعور الداخلى – وثيقة الصلة بالعالم الخارجى، بالوطن، وهموم الإنسان، وتجارب الاغتراب، والطموح إلى الحرية، وتذوق الجمال، وغير ذلك من التجارب المتعددة التى تصدر عن "موقف" واعٍ من قضايا المجتمع والسياسة وتحوّلات الحضارة.

وقد يطول النص أو يقصر عند الماغوط، لكنه يظلّ فى الحالين قادراً على نقل رؤية صاحبه فى أسلوب لا تطغى عليه الدلالات المبهمة أو السياق المتقطع، أو ما يبدو فى بعض نصوص أخرى من مفارقات وانتقالات مفاجئة بين أجزاء غير مترابطة.

وإذا كان للحزن مكان مرموق عند شعراء الشعر الحر، من جيل الرواد ومن تلاهم – فإنه يشيع فى كثير من تجارب الماغوط، أحياناً يستقبله من مشاهد العالم الخارجى، وأحياناً ينبع من نفسٍ طبَعها ذلك العالم بحزن دائم دفين. وحين يعبّر عن ذلك الضرب الثانى من الحزن الدائم ينتهى بالضرورة إلى تكثيف التعبير والصورة؛ إذ تخلو التجربة الباطنية بطبيعتها من تفصيلات الخارج ووقائعه وأشخاصه.

يقول فى نص بعنوان "الحصار"(٨) :

دموعى زرقاء
من كثرة ما نظرتُ إلى السماء وبكيت !
دموعى صفراء
من طول ما حلمت بالسنابل الذهبية وبكيت
فليذهب القادة إلى الحروب
والعشّاق إلى الغابات
والعلماء إلى المختبرات
أمّا أنا
فسأبحث عن مسبحة وكرسىّ عتيق
لأعود كما كنت
حاجباً قديماً على باب الحزن
ما دامت كل الكتب والدساتير والأديان
تؤكد أننى لن أموت
إلاّ جائعاً أو سجيناً !

والواقع الخارجى فى هذه السطور يخلو من التفصيل، ولا يظهر إلاّ بمقدار ما يرسّخ من شعورٍ نابع فى الأصل من نفس المبدع الذى اعتاد أن "يبكى" كلما نظر إلى السماء الزرقاء أو حلم بالسنابل الذهبية. وللعبارات فى المقطعين إيقاع لا يخفى فى البناء الأسلوبى المتشابه، ثم فى اتساق العبارات المتعاقبة السريعة فى المقطع الثالث "فليذهب القادة إلى الحروب".

والمقطع الأخير يؤكد أن الحزن متأصل قديم فى نفس المبدع، كان يظن أنه يستطيع أن ينساه بالنظر إلى السماء الزرقاء أو السنابل الصفراء التى طالما تغنى بجمالها الرومانسيون، فلم يكسب من نظره إلا "زُرْقة" العينين" وكَلالَهما وصفرة الدموع التى فقدت صدقها؛ لذلك يبدو قرارُه الأخير – أن يبحث عن مسبحة وكرسى عتيق – من "طبيعة الأشياء" وليس قراراً فى الحقيقة، فهو مجرد عودة إلى مجلسه "القديم" على باب الحزن.

ويختصر الماغوط جوهر الحياة فى الشرق فى مقطوعة قصيرة لا تخلو من هذا الحزن المستقر القديم، لكنها تبعثه من مكمنه؛ لتضعه وجهاً لوجه أمام رؤية السائح الذى لا يكفيه رؤية الخارج بعينه المجردة، بل يريد أن يرى كل تفاصيله بمنظاره المقرِّب، على حين أنه ليس فى حاجة إلا إلى نظرة واعية لا يحجب رؤيتها الصحيحة للأشياء البحث عن الطريف والمثير. أما الشاعر فإنه - وهو مقيم فى وطنه - يحسّ بأن آماداً طويلة من الزمان وأبعاداً ممتدة من المكان تفصل بينه وبين طفولته وصباه، وأنه فى وحدته وغربته نموذج للشاعر الشرقى المنفى والمغترب، فهو فى حاجة إلى منظار مقرِّب !.

على أن النفاذ إلى صميم الحقيقة ليست فى حاجة إلى منظار مقرب وإلى التفتيش فى سلوك الناس أو مشاهد المدنية المعقّدة؛ إذ تتجلى فى صدقها وبساطتها، فى بيتين من "العتابا" يتغنى بهما شيخ أمام خيمته.

يقول الماغوط فى مقطوعة بعنوان : "أيها السائح"[٩]

طفولتى بعيدة .. وكهولتى بعيدة
وطنى بعيد .. ومنفاى بعيد
أيها السائح أعْطِنى منظارك المقرّب
علَّنى ألمح يداً أو مَحْرمة فى هذا الكون
تومئ إلىّ
صوِّرنى وأنا أبكى
وأنا أُقعى بأسمالى أمام عتبة الفندق
واكتُبْ على قفا الصورة:
هذا شاعر من الشرق !
ضَعْ منديلك الأبيض على الرصيف
واجلس إلى جانبى تحت هذا المطر الحنون
لأبوح لك بسرٍّ خطير :
اصْرِفْ أدِلاّءَك ومُرْشِدِيك

وأَلْقِ إلى الوحل .. إلى النار
بكل ما كتبتَه من حواشٍ وانطباعات
إن أى فلاّح عجوز
يروى لك بيتين من "العتابا"
كلّ تاريخ الشرق

وقد لا يرضى القارئ – أوّلَ وهلة – عن هذا "التقرير" فى السطرين الأوّل والثانى عن بُعد الطفولة والكهولة والوطن، لكنّ ما يبدو "تقريراً" سرعان ما يكتسب دلالة شعرية مفاجئة خلال المفارقة التى يرسمها النص بين السائح الذى جاء "يستمتع" بالنظر القريب إلى الناس والطبيعة ومشاهد الجمال أو الطرافة، والشاعر الذى طال المدى بينه وبين مراتع طفولته وصباه فى منفاه وغربته بالمدينة، فهو فى حاجة حقّة إلى "منظار مقرّب"، لعله باقترابه يجد شيئاً من حنان فى إشارة "يد أو محرمة".

وتجىء المفارقة الثانية فى الدعوة إلى تلك الجلسة الفطرية على الرصيف، التى لن يحول فيها منديل السائح الأبيض الرقيق بينه وبين "ملاصقة" الحقيقة العارية التى يجلوها المطر الحنون. وعندها يدرك أن الحقيقة أقرب وأبسط مما يظن، قد يراها مغلّفة – لكنها غير خافية – فى ما يحمل بيتا "العتابا" وصوت الفلاح الشيخ من حزن قديم وشجن رقيق.

ويعتمد الماغوط على الجمل القصيرة المتتابعة المفصولة التى يبرز فى قصرها وانقطاعها شىء من الإيقاع، وتثير فى نقلاتها المفاجئة شيئاً من الدهش. ويبدو صوت الطفل أو الشاعر المنفى المغترب – على بؤس وضعه – أكثرَ وعْياً من السائح المرفّه، ومسيطراً على المشهد، يهدى إلى الحقيقة بأمره وطلبه : "أعطِنى .. صوّرنى. اكتب على قفا الصورة – ضع منديلك واجلس – اصرِف أدلاّءَك وألْقِ إلى الوحل".

ويعلو الطفل أو الشاعر من مجلسه المتَّضع فى أسماله البالية أمام الفندق ليتحوّل إلى "حكيم" يدرك حقيقة وطنه من وراء مشاهد الزيف أو التحضر المصطنع، وفى قوله اعتزاز بصدق رؤيته وسخرية من البحث الزائف عن الحقيقة: "إن أى فلاح عجوز يروى لك بيتين من العتابا كل تاريخ الشرق".

وقد كان لهموم الوطن والأهل والقرية والزارعين والصانعين والفقراء وأحزان الغربة والاغتراب، مكان مرموق بين تجارب روّاد الشعر الحرّ وإن عبروا عنها بشيء غير قليل من الحدّة والجهارة، كانت تحرّض عليها طبيعة المرحلة وقضاياها الملحّة فى السياسة والاجتماع.

والماغوط – وهو مثل هؤلاء الروّاد والجيل التالى لهم – مشغول بتلك الهموم، يحاول أن يعوّض نثره الشعرى عن غيْبة الوزن وأثره الموسيقى، وما يجلبه من صيغ وصور، بخصائص أسلوبية متميزة، كالجمل القصيرة المتتابعة التى مازالت تشبه "الأشطار" وإن التحم بعضها مع بعض بامتداد الدلالة، وبالتشبيهات الكثيرة المتتابعة فى نسق أسلوبى مكرر، وبمجازات ليست مركبة، لكنها فى اتصالها بالتشبيه وإيقاع الجمل القصيرة ذات أثر ملحوظ فى التصوير.

وكذلك يعتمد على حركة درامية واضحة – سواء أطال النّص أم قصر – وعلى ما فى الحركة الدرامية من مفارقة، وعلى ما فى الحوار من تفرّد المستويات اللغوية واختلاف الشعور والرؤية.

ومن نماذج تتابع التشبيهات لديه – فى نصوص مختلفة، وهى فى أغلبها تشبيهات "بسيطة" ومألوفة، وبعضها "مستهلك" :

– ضعْ قدمك الحجرية على قلبى يا سيدى
الجريمة تضرب باب القفص
والخوف يصدح كالكروان
ها هى عربة الطاغية تدفعها الرياح
وها نحن نتقدم كالسيف الذى يخترق الجمجمة
أيتها السهول المتحدّرة كمؤخرة الفرس
المأساة تنحنى كالراهبة
– قطار هائل وطويل
كنهر من الزنوج
يئنّ فى أحشاء الصقيع

- دعونى أنطفئ كشمعة أمام الريح
أتألم كالماء حول السفينة
فالألم يبسط جناحه الخائن
والموت المعلق فى خاصرة الجواد
يلج صدرى كنظرة الفتاة المراهقة
كأنين الهواء القارس
- أتسكع كالضباب المتلاشى
كمدينة تحترق فى الليل
والحنين يلسع منكبىَّ الهزيلين
كالرياح الجميلة والغبار الأعمى
فالطريق طويلة
والغابة تمتدّ كالرمح
- وهنا بكى النسر العجوز
ورفع مخالبه كالأصابع المتضرّعة
وراح ينتحب كالأطفال
- وجرَّدت العروس من الخواتم والمرايا
واتكأت على الصخور كسكيرٍ أمام مغسلة
- لترقص كالفجر
على ظهرها المقوّس والرهيب كالجسر
- من تمطّى كفلها البربرى
بهذه الجراح الغزيرة والنَّدِيِّة كأهداب العاشق
وفيما هى تكبو رويداً رويدا
كمذنب يعترف بكل شىء
تذكرت أن ثمة جَدًّا قديما

لكل هذه الجراح والآلام
كان ينبش أعماقها كالكنز
- كما ترسم البطة على لوح المدرسة
هل أعبّر عن أحلامى
بالهمس واللمس كالمكفوف ؟
أم أتركها تسيل على رأسى
كصمغ الأشجار الاستوائية ؟
إننى أختنق ورئتاى جاحظتان خارج صدرى
كعينَىْ اليتيم
وصوتى ضالٌّ كالرعد
إننى أتصدّع
كالجدران التى خالطها الغِش
أنهارُ كالقمم الثلجية تحت شمس الربيع
آه ... لو يتم تبادل الأوطان
كالراقصات فى الملهى !

ويستخدم الماغوط - لتحقيق شىء من الإيقاع فى النص - عبارات متماثلة التركيب، ثم يختمها بنقلة مفاجئة، يعود بعدها إلى الاسترسال، ومن نماذج ذلك قوله :

كل حقول العالم
ضدّ شفتين صغيرتين
كل شوارع التاريخ
ضد قدمين حافيتين
حبيبتى .. هم يسافرون
ونحن ننتظر
- أيها السجناء فى كل مكان

ابعثوا لى بكل ما عندكم
من رعب وعويل وضجر
أيها الصيادون على كل شاطئ
ابعثوا لى بكل ما لديكم
من شباك فارغة ودوار بحر
أيها الفلاحون فى كل أرض
ابعثوا لى بكل ما عندكم
من زهور وخِرَقٍ بالية
بكل النهود التى مزّقت
والبطون التى بُقِرتَ
والأظافر التى اقُتلعت
إلى عنوانى .. فى أى مقهى،
فى أى شارع فى العالم.

والمقطوعة السابقة نموذج كامل لهذا الأسلوب القائم على البناء المتشابه الذى يستدعى غير "المتوقّع". فقد يتوقّع المتلقى من السجناء أن يبعثوا بطموحهم إلى الحرية، والصيادين بآمالهم فى صيد وفير، والفلاحين بخيرات الأرض وثمارها، ولكنهم جميعاً يبعثون بما يبدو أنه "عطية"، لكنها فى الحقيقة عطية مُرَّة، يصرّح بها الشاعر ويعدّد ألوانها واحداً بعد الآخر "**بكل النهود والبطون والأظافر**". ثم تأتى المفاجأة التى كثيراً ما يعتمد عليها الكاتب فى إضاءة النص وإبراز دلالاته. وهى هنا سخرية ظاهرة؛ إذ تصل "الظَّلامة" إلى من هو "مظلوم" مغترب هائم على وجهه، "**فى أى مقهى.. فى أى شارع فى العالم**".

ومن نماذج الأبنية المتشابهة قوله أيضاً منتهياً إلى العدول والمفاجأة :

الصحارى خالية من الغربان
البساتين خالية من الزهور
السجون خالية من الاستغاثات

الأزقة خالية من المارّة

لا شىء غير الغبار !

- أضحك فى الظلام

أبكى فى الظلام

أكتب فى الظلام

حتى لم أعد أميّز قلمى من أصابعى !

وقد تجمع العبارة بين التماثل والتضاد فى آن، وتنتهى أيضاً إلى المفاجأة :

نزرع فى الهجير ويأكلون فى الظل

أسنانهم بيضاء كالأرز

وأسناننا موحشة كالغابات

صدورهم ناعمة كالحرير

وصدورنا غبراء كساحات الإعدام

ومع ذلك فنحن ملوك العالم !

وفى المقطوعة التالية لهذه المقطوعة تنقلب المفارقة لصالح الفقراء والمظلومين الذين يملكون من "العناصر" ما يجعلهم أكثر من أنداد للفاسدين والظالمين :

فى جيوبهم عناوين الخونة واللصوص

وفى جيوبنا عناوين الرعد والأنهار

هم يملكون النوافذ .. ونحن نملك الرياح

هم يملكون السفن .. ونحن نملك الأمواج

وفى مقابل هذا الاتجاه عند الماغوط وغيره من مبدعى النثر الشعرى، يسود الآن اتجاه ينحو منحىً مخالِفاً، محاولاً أن يكون صورة للإبداع فى شعر الحداثة.

ومن المعروف أن شعر الحداثة - فى أغلبه - يستمد رؤيته من العالم الباطنى للشاعر، ويرسم صوره برموز العقل الباطن، أو بدلالات جديدة للألفاظ، وبتراكيب غير مألوفة للجمل، وبقدر قليل أو كثير من الإبهام الذى يحتمل أكثر من تأويل، ويمكن أن ينسب بعضه إلى التجريد أو السريالية فى بعض الأحيان.

وقد حاول مبدعو قصيدة النثر – وبعضهم من شعراء الحداثة – أن تكون نصوصهم مقاربة فى طبيعتها لذلك الشعر، على سبيل التأثر أو المجاراة أو التقليد. وربما أغراهم بذلك اختفاء الإيقاع – أو خفاؤه –فى كثير من نصوص شعر الحداثة الموزون، بعد أن أسرف مبدعوه فى استخدام بَحْرى المتدارك والمتقارب – منفصلين أو ممتزجين أحياناً – وبحرى الكامل والرجز، والانتفاع برُخَص البحرين معاً وما يجوز فيهما من زحاف وعلل، حتى أصبحت كل كتابة تكاد – بهذه الطريقة – تكون موزونة.

وأكّد خفاء الوزن والإيقاع اتصال الشطور وانقسام أجزاء التفعيلة الواحدة لتمتدّ بين شطر وشطر، وما جدّ من تحوّل فى مفهوم "المعجم الشعرى" و "العبارة الشعرية" قرَّبهما إلى حد كبير من طبيعة الشعر الحديث، ونفى عنهما – فى كثير من الأحيان، ذلك "التوتر" الذى كانت تحققه المفردات والجمل من قبل، ويبرز من خلاله إيقاع الوزن. لكن الشعر – مهما يكن خفاء وزنه – يظل محتفظاً بتلك الصيغة التى أشرت إلى أنها ثمرة المواجهة بين الموهبة وقوانين الفن، وهى صيغة تُميِّز الشعر عن كل ما هو نثر مهما تكن طبيعة "شعريته".

وقد أكد هذا الاختلاط بين الشعر والنثر الشعرى أن المبدعين فى الفنَّيْنِ ينطلقون فى تجديدهم من "نظريات" النقد الحديث ومناهجه، وينظرون إلى مصطلحاته الجديدة فيتخذونها "مبرراً" لكثير مما يبدو أنه بعيد عن طبيعة الشعر، أو ما قد يثير – على الأقل – خلطاً غير محمود بين الشعر والنثر.

ومن تلك المصطلحات التى شاعت وقادت كثيراً من مبدعى الشباب إلى كثير من المزالق مصطلح يشبه فى ترجمته وبعده عن الدقة والصحة مصطلح "المجانية" هو "عبر النوعية" وهو ترجمة للمصطلح الغربى **intertetxuality**، ودلالته الصحيحة – فيما أرى – تداخل الأنواع، أى النصوص المشتركة الخواص، أو النص المتعدد الخصائص، وكلها معان تشير إلى ما لوحظ من تداخل بين طبيعة النصوص فى فنون القول المختلفة، من شعر وقصة ورواية ومسرحية.

وهكذا اختلفت "مفاهيم" النص فى قصيدة النثر اختلافاً بعيداً بين مبدعيها من الأجيال والاتجاهات والمواهب، ولم يعد القِصَر أو "العفوية" أو "التوهج" شرطاً من شروطها كما رسم روّادها الأوائل نقلاً عن الرأى الفرنسى، وتفاوتت النصوص بين طويلة وبالغة

القصر، ومرسلة تلقائية، وبيّنة التصنع عن وعى، وذات أَلَق أحياناً، وخابية اللغة والأسلوب فى كثير من الأحيان.

وحين يطول النص - نسبيًّا - يسوده إبهام أو غموض فى الرؤية والدلالة وتفكك فى العبارة ونقلات مفاجئة فى أجزاء الصورة، ويصبح التلقى عملاً "ذهنيًّا" إلى حدّ كبير يكاد يخلو من المتعة المألوفة فى تلقى كل فن ؟

و "المتعة" مهما تكن طبيعتها غاية مشروعة ومنشودة، وبدونها يصبح تلقّى نصوص الأدب وأعمال الفن مجرد بحث عن "الثقافة والمعرفة". والأدب والفن ليسا من أفضل الوسائل إليهما إذا قيسا بمؤلفات فى نظريات الآداب والفنون والعلوم وسائر المعارف الإنسانية.

ومحبّ الموسيقى حين يحضر حفلاً موسيقيًّا لا يحضره ابتغاء "الثقافة" الموسيقية بل سعياً لمتعة يجدها فى العمل الموسيقى الرفيع وأدائه البارع، وإن حمل إليه الاستماع بالضرورة مزيداً من "المعرفة". وقارئ النص الشعرى - قصيدة موزونة أو قصيدة نثر - ينشد الاستمتاع بما اعتادت الإنسانية أن تستمتع به من جماليات الشعر منذ أن حوّل الناس "الكلام" إلى هذا الفن المتميز من فنون القول. وقد تختلف الجماليات وطبيعة المتعة لكن لابد أن يظل لها شأن ملحوظ فى التلقى، أما حين يقصر النص فلا يزيد أحياناً على سطر واحد أو عبارة فى أقلّ من سطر، فإنه ينتهى بقصيدة النثر - أو بتوقيعاتها كما تسمّى هذه النصوص القصيرة - إلى ما يشبه أمثال الحكماء والمجرّبين والنسّاك والمتصوفين، ويخلو النص - لقصره البالغ - من أى عناصر جمالية أو شعرية يمكن للناقد أن يحلّلها أو يكشف عنها.

وقد استهوت تلك الأنماط العديدة لهذا الشكل الجديد كثيراً من الأدباء، فعُرِف بها بعضهم منذ البداية، وتحوّل بعضهم إليها بعد تفوّق ملحوظ فى القصيدة الموزونة، وجمع آخرون بين الفنّين، وأصبح من العسير - لكثرة الأسماء والنصوص - أن يحيط الباحث بكل من يبدعون وما يبدعون، وأصبح "الاختيار" ضرورة تمليها طبيعة الموضوع.

*****

وللشاعر "أدونيس" مجموعة من "نصوص" نشرت تحت اسم "شعر" بعنوان "شهوة تتقدّم فى خرائط المادة" ١٩٨٧.

وشعر أدونيس الموزون ذو طابع مميّز معروف بتكويناته اللغوية والأسلوبية الخاصة وبرموزه واتجاهه التجريدى. وهو فى هذه النصوص من قصائد النثر لا يختلف – من حيث الاتجاه – عنه فى القصائد الموزونة، التى قد يُخفى التشكيل اللغوى والأسلوبى إيقاعها، لكن يظل الوزن من وراء صيغتها الشعرية.

وهو فى بعض هذه النصوص مشغول – شأن الشاعر المجدد المجرد – بأمر اللغة، يحاول أن يخرج من إسارها، أو يبحث لنفسه عن لغة جديدة يرى فيها نفسه وبيته ووطنه.

والنص التالى من أقرب نصوص "المجموعة" إلى الشعر ومن أقلّها ميلاً إلى التجريد، وهو حافل كأغلب شعر أدونيس بالمجازات المبتكرة التى قد يتلبث المتلقى أمامها قليلاً، لكنها تفصح بعد جهد يسير عن طبيعتها والتحامها بالسياق وتشكيلها لشعرية النص :

حَدَثَ هَكَذا –
سَكَاكِينُ تَنْزِلُ مِنَ السَّمَاءِ
الجَسَدُ يَرْكُضُ إلَى الأَمَامِ، والرُّوحُ تَتَجَرْجَرُ وَرَاءَهُ.
حَدَثَ هَكَذا –
مَطَارِقُ حَدَّادين يَعْمَلُونَ دَاخِلَ الجُمْجُمَةِ
خَرسٌ وانْقِرَاضُ سُلاَلاَت، –
الكتَابَةُ حمضٌ إيدْيُولُوجِىٌّ
وَالكُتُبُ زَيزفُونيَّاتْ.
أَيْنَ سَأَحْفَظُ أَعْيَادِى التِى لَمْ تَمُتْ بَعْد ؟
كَيْفَ أُحَرِّرُ أَجْنِحَتِى التِى تَنْتَحِبُ فِى
أَقْفَاصِ اللغَةِ ؟ وَكَيْفَ أَسْكُنُ
فِى ذَاكِرَتِى، وَهَا هِىَ خَلِيجٌ مِنَ
الأَنْقَاضِ العَائِمَةِ ؟
هَلْ يَنْمُو بَيْنَ كَتِفَىَ حَجَرٌ أَوْ جِذْرُ خَشْخَاشٍ ؟ هَلِ الحَيَوَانَاتُ السَّجِينَةُ فِىَّ، سَتَعْرِفُ أَخِيراً طَرِيقَ الْهُرُوبِ ؟ هَلْ عَلَىّ أَنْ أَدْخُلَ فِى سُبَاتٍ

وأنْ أَخُونَ أعضَائِى ؟ هَلْ عَلَىَّ أَنْ أَصنَعَ مِنَ الرَّمْلِ سُدادَاتٍ لِرِئَتَىَّ،
وَأَنْ أستلقى حَجَراً أَسْوَدَ فِى أَبَدِيَّةِ الطَّاعَةِ ؟ هَلْ عَلَىَّ أَنْ أَدْهن جَسَدى
بِزَيْت لآلة، وأَنْ أَمْلأَ حنْجَرَتِى بِنَعَمْ نَعَمْ، لاَ لاَ ؟
كلاَّ، لَيْسَ لِى وَطَنٌ
إلاَّ هَذِهِ الغُيُوم التِى تَتَبَخَّر مِنْ بُحَيْراتِ الشِّعْرِ.
آوينِى، احْرُسِينِى أَيَّتُهَا الضَّاد الضَّاد - يَا لُغَتِى، يَا بَيْتِى
أُدَلِّيكِ تَمِيمَةً فِى عُنُقِ هَذَا الوَقْتِ، وَأُفَجِّر بِاسْمِكِ أَهْوَائِى
لاَ لأَنَّكِ الهَيْكَلُ، لاَ لأَنَّكِ الأَبُ أَوِ الأُمُّ
بَلْ لأَنَّنِى أَحْلُمُ أَنْ أَضْحَكَ وَأَبْكِىَ فِيكِ

ويرصد سركون بولص فى مجموعته "الحياة قرب الأكروبول" ١٩٨٩ - مشاهد من الحياة ويصوّر لحظات نفسية خاصة وبعض نماذج بشرية، فى نصوص أغلبها متوسط الطول تميل إلى التركيز وتلتقط سمات بارزة فى اللحظة أو المشهد أو الشخصية، يجسّمها بأسلوب تمتزج فيه القصة بالشعر.

ولعلّ نصه "حدود" من خير النصوص التى يمتزج فيها الشعر بالقصة، فيبدو "الشعر" فى رموزه المنتقاة وعباراته التى قد تطول أو تقصر - لكن "الفصل" يغلب عليها فى الحالين فتصبح الجُمَل - كالأشطار المنتهية أو "المدوّرة"، وتكتسب بذلك شيئاً من الإيقاع، وتبدو "القصة" فى "حكاية" مشاهد الجفاف والتيه المتصلة، ساكنة أحياناً أو متحركة أحياناً أخرى :

حيث كانت الشمسُ ترقصُ على نوافذ قريةٍ، ماءٍ يجرى فى البساتين
لم يعُدْ سوى نهرٍ من الرِّمالِ المتخَمة حتى الاختلاجِ
بسُلطان المتاهة، لا ينمو على ضفافهِ
سوى الزمان، هُنا
خلفَ الحدود.
آثار العجلات تمتدُّ فى الرمال صاعدةً

حتى الاحتجاب، ثمّ تبدو على بُعْد سحيقٍ ثانيةً خلفَ الحدودِ، بين جدارين يلمسانِ السماء، هناكَ عُقابٌ طافٍ
كالسّادن المنسىّ فى معبدٍ مهجورٍ على رأْسِ الرّجُل العابرِ
تحت جسورٍ من السَّرابِ لم يدشّنها أَحَد
عَبْرَ سُلَّم أُفُقىٍّ من الكُثْبان، يسفُّ قليلاً
ليُعاينَ سحليَّةً تجرى فى ظلّ جناحيهِ، أَوتادَ خيمةٍ، عُلَباً
مثقوبةً تختزن الصدأَ أَو عظامَ مهرّبٍ، حَيَوان ..
تحت خِرْقةٍ تَمَسْمَرَتْ بالأَشواك مثلَ رايةٍ
ينامُ الأُفعوانُ على شَكْلِ عقْدة.
الآبارُ الارتوازيْةُ اليابسة تؤوى بعضَ الجنادب فى المساء، والريحُ ساهمةٌ تمضى لحالها،
الساعةُ عاريةٌ تتنكّبُ الفراق.
هنا يُقاطعُ الرَّجلُ هذَيانَ العُقاب.

يبدأ النص بداية قصصية فيحدد الزمان والمكان وطبيعتهما النفسية الغالبة :

"حيث كانت الشمس ترقص على نوافذ قرية، ماء يجرى فى البساتين، لم يعد سوى نهر من الرمال". ويتابع "الراوى" معالم بعض هذا القحط والخراب فى مفردات بعضها ساكن ذو دلالات مألوفة **"أوتاد خيمة، علب مثقوبة، عظام مهرب، حيوان .. خرقة تمسمرت بالأشواك"**. وبعضها متحرك حركة يائسة على نقيض المعهود فى حركته الحرة القادرة **"عقاب طافٍ كالسادن المنسى فى معبد مهجور .. رأس الرجل الصابر تحت جسور من السراب .. سحلية تجرى فى ظل جناحيه"**. وقد تكفّ الأحياء تماماً عن الحركة **"ينام الأفعوان على شكل عقدة.. الآباء تؤوى بعض الجنادب"**.

وهكذا تبدو المقطوعة للمتلقى كأنها بداية لقصة قصيرة تحكى التيه فى الصحراء القاحلة ويرين عليها جو ثقيل من الكآبة والسكون الثقيل والحركة المقيَّدة.

أمّا حين يطول النص - كما فى "جسد قريب" ويقع فى إحدى عشرة صفحة - فإنه يقترب من الطابع الغالب على قصيدة النثر بوجه عام، من سياقات متقطعة ونقلات مفاجئة ومفردات فى غير دلالاتها، ومجازات بعيدة، وإن ظلت عبارته متّسمة بقدر من "الشعرية" وقدرة ملحوظة على صياغة محكمة، تراعى من حين إلى آخر توازناً فى التعبير وتماثلاً فى البناء، يحقق للنص شيئاً من الإيقاع، كما فى سطور النص الأولى :[١٠]

فى الغسق المستعدّ لبرق طويل سيجهر عن أفعاله
من هبوب الأفكار الضالة بين الحراب،
من عنف أجيال منسيّة فى قلب إشراقة
حيث الرأس برجٌ مهاجم ..
تنهض هذه الموجة وأركب عُرْفها المرتجف
لنفتح ثغرة فى جدارك، بحجم الوليد
بين غلالات غير مرئيّة
فى الطريق إلى جبل أو مغارة
تحت النجوم الصابرة كأثداء المرضعات !
بأحذية لا تكاد تلامس التراب
وركبة لا تنحنى أمام أحد
هو الذى عاش بالجليد
سينتهى فى اللهيب

لكن النص بعد هذه البداية يتشعّب ويفقد إحكامه وتسيطر عليه النزعة المعهودة فى قصائد النثر إلى الإبهام والتجريد :[١١]

الصرخة المزروعة فى الكتف كراية: إنها هنا أيضاً
تُشاور الحافة الجانبية لأحد الآبَاء
سُعالهُ النفقىُّ يغفر للتبغ أمجاده الملتوية
لكنه يقطب كنصيحةٍ

وليس غيره من يسمح بإشعال المرافئ
عندما تحتلّ عاصفةٌ قصبة، وحيدة، شبرًا من التراب
عندما تطالب بالطاعة من الأشجار
فتستجيب لها أعشاشٌ مقتلعة
أسرّةٌ مجهولة بنائميها
على سطوح بيوت تسافر
اقتَلِعْ أنت أيضاً فمَك اللعين
ألْقِ من النافذة بهذا القلم الرزين
رفْسَةٌ كِيلَتْ إلى الحنجرة
حطمت فى معبد الكلام أصنامه الجميلة

ويسلك عباس بيضون فى "قصيدته" الطويلة المكونة من مقاطع كثيرة بعنوان "خلاءُ هذا القَدَح" – ١٩٩٠ – منهج بعض قصائد الحداثة الموزونة وكثير من قصائد النثر فيما يسود العبارات من إبهام وتفكك فى السياق وضبابية فى الرؤية، ولا يكاد القارئ ينتهى إلى شيء من دلالات الجمل إلا بعد كثير من الجهد الذهنى الذى يتخذ من الربط بين دلالة المقطوعة الواحدة والرؤية العامة الشائعة فى المقطوعات كلها مفتاحاً يفض به مغاليق الغموض والإبهام :(١٢)

كُنّا نحيك الهواء بخُرم إبرة وننقل
الضوء بخرم إبرة أيضًا، وأنصتنا
للقوّة التى سقطت بها تلك القطرة، وكيف
أجُيبتْ فوراً. لقد توقف هذا البصيص
وسط الغابة، وما أمكن أن نمضى
تجنّب أيها الجندى ناحية الشلاّل فى طريقك إلينا
واسمع كيف استطعنا بذلك أن نصف
المنام الأوّل لمدينتنا

لكنْ هناك عارُ
الكأسِ الذى رُمِيَ بخفّةٍ، وهذا
الظّفر الذى يلمع فى الطبق
كالهلال، حتى إن النميمة
لا تحسن أن تُقلع رغم
قوّة خيطها

وقد شاعت قصيدة النثر - كما ذكرنا - وتعددت اتجاهاتها ومستوياتها وشارك فى كتابتها كل من بدا له أن يعبّر عن بعض الخواطر أو العواطف فى أسلوب يظن أنه قريب من الشعر، وجذب الشكل الجديد كثيراً من الشعراء الذين كانوا يبدعون شعراً ذا مستوى جيد فى قصيدة الشعر الحر، فتحولوا إلى قصيدة النثر وكأنها أصبحت بديلاً مشروعاً للقصيدة الشعرية نفسها.

واتباعاً لمصطلح "التداولية" الذى أسىء فهمه ازدحمت تلك القصائد بإشارات مباشرة شخصية، فى عبارات ليس لها من الشعر أدنى نصيب، سواء أتلقيناها مفردة أو متصلة فى صورة كاملة.

ومن نماذج ذلك نص للشاعر على منصور الذى كان يكتب من قبل شعراً حرًّا على مستوى جيد. وعنوان النص "بينما فى آذار"(١٣) :

بينما فتى
كاد يلتذ من ذكرى قبل أن ينام
بينما بنت
- للمرة الأولى -
على شفا "أورجازم" !
بينما لص
- كرشقٍ -
يقفز من ترام

بينما محمد عيد
يحوم حول كتاب السّيوى
فى المشربية
بينما أنا
- متشجّعاً -
أخبئ (كونستانتين كفافى)
مترجمًا
عن الفرنسية
بينما عفيفى مطر فى سجنه
واللبّاد - فى الأهالى -
يسوط
قبيلة
البعير
وحدّها ساعةُ الميدان
كانت
تنبهّنى
لموعد المترو الأخير

وقد أثبتُّ كتابة النص كما وردت فى المجموعة؛ لأنها صورة مما أصبح مألوفاً فى نشر هذه النصوص وتقطيعها إلى جمل غير تامة وكلمات مفردة لا يمكن أن تقدّم قراءة صحيحة للنص، ولو قدّمت فى بعض الأحيان قراءة صحيحة فإنها تبقى مجرد قراءة مقترحة لا ينبغى أن تفرض على المتلقى.

وقد جاء هذا الاتجاه اتباعاً أيضاً لبعض مصطلحات النقد الذى يشير إلى "فضاءات" النص وإلى إدخال صورة الكتابة عنصراً أساسيًّا فى جمالياته.

وناصر فرغلى شاعر آخر بدأ حياته فى شعر الحداثة الموزون، وكان له فيه أسلوب متميز بشيء من التجريد "الشفاف" والجرأة الواعية فى اختيار المفردات وبناء الأسلوب، ثم تحوّل إلى قصيدة النثر، فتحول ما كان شفّافًا إلى نص تتخلله الثغرات، وما كان جرأة واعية إلى حذلقة وتصنع.

يقول فى نص من مجموعته "رومنطيقا" - ١٩٩٦ - :

إلى أمهاتهم عادوا
عشاق مبتدئون، اكتفوا بتقبيلٍ ورسمٍ للخرائط
وإلى كنائن عامرة بالرطوبة والجنس
وسط بركة صناعية
رجْع بطٍّ ولقالق
بأمر من الله
Regent's Park مظلمة
ولا قمر فى لندن ليطول انتظار الأمهات
مارى ! ألم أقل لك لا تخرجى مع هذا الفيكتور الشيوعى ؟
لقد انسكبت علبة البيرة من يد بيتر على ملابسى .. هذا كل ما فى الأمر
مارى ليست مومساً ! أنا لا أسمح ! ثم إنها كاثوليكية مثلنا !
هنيئاً لك يا سميث، بابنٍ سكير وشاذ
go to hell
Bitch
Queer !

وبتأثيرٍ من مصطلحات النقد الجديدة أيضاً بدا لبعض الشباب أنه لا فرق هناك بين الفنىِّ والمبتذل الذى لا ينفى عنه الفن ابتذاله فيظل - كما هو فى الحياة - جارحاً للمتلقى خارجاً عن الذوق العام خروجاً لا صلة له بحرّية الشاعر أو الفنان، ما دامت الحرية لم تُزَوَّد بالموهبة القادرة على تحويل ما هو "عادى" أو "مستهجن" إلى متفرّد ومقبول.

ومن ذلك نص نشر فى مجلة "إيقاعات" - العدد الأول - إبريل ١٩٩٣ - لكاتبه عماد أبو صالح. وللمجلة هيئة "لمستشارى التحرير" مؤلفة من تسعة من النقاد والأدباء المعروفين!

يقول النص وعنوانه "نيرمين":

- - - - - - - - - - - - - - -

- - - - - - - - - - - - - - -

- - - - - - - - - - - - - - -

أقف على مقربة منها وأقول :
أهى امرأة كالنساء ..
لها أصباغٌ، وجارةٌ تغارُ منها، ومطبخٌ صغير ؟
هل تداهمها الأنفلونزا
وهل تتسخُ ملابسها الداخلية
أكان لها - وهى طفلةٌ - أبوانِ يتشاجران كل مساء
هل ضربها - مرَّةً مدرّس الرياضيات
وهل سيحاسبها اللهُ مهما ارتكبت من آثام ؟
لو ارتكبتْ أصلاً
أنظر - فقط - فى عينى نيرمين
وتُشيحُ بوجهها نيرمين
أقول :
تداهمها الدورةُ الشهرية
ولها زوج قذر يضاجعها مرتين أسبوعيًّا.
وأبوانِ قذران لا يزالان يضربانِ بعضهما
لولا المساحيقُ لبدتْ بشعة جدًّا - نيرمين
ثم إن مطبخها الصغيرَ به بقايا فاصوليا..
وأوان كثيرةُ وسخة

وهى - كذلك - شهوانية جدًّا
أوُهوهووه !
فتحتُ الباب فجأةً، ووجدتها قريبة جدًّا ..
من رئيس العمل
ويقالُ إنها تفعل أشياء..
(لو لم يكن للواحد أخوات،
لذكرتهُا لكم كاملةً)
هذا بجانب أن الله سيقذف نيرمين فى جهنمَ يا إخوانى.

وقد لا تؤدى "التداولية" - أو فهمها على غير وجهها الصحيح - إلى مثل هذا الابتذال، لكنها تُفضي ببعض النصوص إلى "نثرية مسرفة" بعيدة عمّا أشار إليه رواد قصيدة النثر من "توهج".

ويحاول كتاب هذه النصوص أن يقتربوا من مشاهد الحياة اليومية وعلاقاتها الحميمة ولغتها التى قد تختلط فيها الفصحى بالعامية عن قصد، لكنهم يسرفون فى ذلك فلا يأتى "العادى" فى سياق من المختار والمتميز يُسقط عليه بعض وهجه ويكسبه شعرية بالتحامه مع السياق الشعرى العام.

ويبدو تقسيم النص إلى جمل منفصلة فى سطور كسطور الشعر - بعيداً عن طبيعة النص الذى يمكن أن يقرأ متّصلاً كما تروى الأحاديث والأخبار.

ونسوق مثالاً لهذه النصوص نصًّا طويلاً من مجموعة ياسر شعبان "بالقرب من جسدى" - ١٩٩٦ - بعنوان : "وهذه الجلسة - جلسة الذين ينتظرون الفرج" :

فى أصبع يدى دبلة
أدوّرها لأدارى ارتعاشة.. وأنا
أنقل قطع الشطرنج
بجفنين مُرْتخيَيْن وشفة ملتوية
ثم أطوّح رأسى للوراء

أقبّل سبّابتى وأعضّها
وكلّ يوم
يقول فوزى لمّا يرانى !
واحد قهوة مضبوطّ
وأيضًا
الوهم بسيط جدًّا - وجميل
وحرق الدم لأسباب تافهة
عادة حياتية
فمثلاً :
أُنصت باهتمام بالغ لحديثه عن البنت
البنت التى يحاول يحبّها - وكيف أنها خلاصه الجديد
ولم تقُلْ له شيئاً - تقريباً - سوى تعليقات عادية
عاديّة جدًّا ... وربّما أهمّها حول صلْعةٍ
سوف تزيده وسامة - قال هذا ثم هام
يثرثر عن مشاريع مستقبلية ووجود دافع
وبنت تزعل لأجلك وتفرح لمجيئك
وأصابعى تدوّر الدبلة الفضية وعيناى مغمضتان
وعلى شفتى ابتسامة. ولم أصارحه، فربّما البنت الغلبانة
خلف باب حجرتها سرحانة فى عينى ممثل وسيم
أو فى يُتْمها أو فيه أو فى مدرس اللغة الإنجليزية
وحاولت أقول شيئاً عن حاجة الإنسان والعلاقة
بين النفسى والمادى. ولا أعرف لحظتها ما الذى حوّل الكلام
إلى أهمّية مناقشة بعض المفاهيم وإنسانيّة خالتى
وموتِ أختنا وطيبة جدى

وربما
بعد عودتى من دمنهور - آه تقريبًا
فكرت أتخلص من هذه السلسلة الصدئة
والدبلة التى لم أعد أشعر بوجودها إلاّ وأنا أدوّرها
وأواجهه بصراحة !
لقد فكرتُ فى هذه البنت الغلبانة - مثلى - قبلك
وهذه البنت الغلبانة قالت لى : أحبّك
و - لا تسمِّى هذا خيانة !
ولا تبتسم هذه الابتسامة التى انتشرت فجأة
ثمّ
لماذا حَرْق الدم لأسباب تافهة ؟
عادة حياتية

وواضح ما فى النص من قصد إلى مزج العامية بالفصحى اقتراباً من طبيعة التجربة اليومية :

"**واحد قهوة مضبوط.. بنت تزعل لأجلك ؟؟ البنت الغلبانة**"، وما فيه كذلك من تفصيلات صغيرة قصد بها إضفاء "شعرية" على العادى المألوف.

والقصد نفسه مشروع وله نظائر كثيرة فى الشعر العربى والعالمى، لكن يبقى بعد ذلك ألاّ يظل العادى والمألوف، كما يعهده الناس ويعبرون عنه فى حياتهم اليومية، وأن تكتسب العبارة النثرية ألقًا شعريًا من النسق الشعرى العام، وإلاّ كانت القصة بإمكاناتها الأرحب فى هذا المجال أقدر على تقديم مثل هذه الرؤية.

وقد نُشر النص باسم "شعر" على الغلاف، وجاء على غلافه الخلفى قول يمثل شطط كثير من النقاد الذين يبالغون فى تقديم هذه النصوص فى عبارات مهوّمة ضخمة يبدو فيها انحراف النقد عن القراءة المحايدة :

"**وأنت أمام شاعر كهذا، وشعر كهذا، ما الذى تملك سوى أن**

تتجرّد من ثوابتك الشعرية، وربما المعرفية المقيمة والسابقة على آنيِّتك المعيشة، وأن تذهب مثلما ذهب، في رحلة شكّه شبه "الديكارتى" إلى إعادة - وربما بعثرة - ترتيب الأشياء، فى بحثه الجاد عن فصيلة دم أخرى، وأن تكاشف عن نهاية تشبه طواف دون كيشوت، أو فى "بنائه"، وإن تمخّض - ربّما - عن أوجه دالّة على الهدم ... هى خطوة إذن، لأمامٍ أو وراء - لا يهم ! - قفزة فى فراغ سديمى حافل بالاحتمال، يومئ أكثر مما ينذر، يومض أكثر مما يُبين، قبضة ريح تشتقُّ مشروعيّتها من ملهاة التجريب أو مأساته.."

وقد شاعت النصوص البالغة القصر - كما أشرنا - وأصبحت وجهاً معروفاً من وجوه قصيدة النثر، أحياناً تكون المجموعة كلّها نصوصاً لا يزيد الواحد منها على سطرين أو ثلاثة، وأحياناً تجىء فى مجموعات تضم نصوصاً ذات طول مناسب، إلى جانب تلك "التوقيعات" أو "التكوينات".

والظاهرة تنبئ بفهم غريب للشعر سواء أكان منظوماً أو منثوراً، وبتصور غير صحيح لطبيعة الفنون جميعاً. وقد تتضمن هذه الأسطر نظرة صادقة فى النفس أو المجتمع أو تعبر عن لحظة شعورية نادرة أو تفاجئ المتلقى فى نهايتها بشىء من الإضاءة المثيرة للدهشة، لكنها تظل مع ذلك فى قصرها البالغ مجرد خواطر لا تتيح لصاحبها أن يحقق لها مقوّمات الشعر أو النثر الفنى على السواء.

ومن مزالق هذا الاتجاه أن "الخاطرة" قد تبدو لمنشئها أصيلة أو نادرة أو طريفة ومكتفية بذاتها، على حين تبدو للمتلقى - الذى قد يكون أكثر نفاذاً إلى الحقائق أو أكثر عمقاً من المنشئ ما دام الأمر قد تحوّل إلى نظرٍ مجرد - نظرات سطحية نابعة من أوضاع نفسية خاصة، وقد تنقصها التجربة والممارسة الحقة للحياة والمعرفة العميقة للنفس وأحوال المجتمع. وإن كان من الإنصاف أن نذكر أن بعض هذه الخطرات - على قصرها - تنطوى أحياناً على إحساس شعرى وتعبير "رقيق" موفّق.

ومنذ التفت بعض شعراء الحداثة إلى أقوال مأثورة عن بعض الصوفيين، وقدّموها إلى قرائهم، وضّمنوها بعض أشعارهم، كثر اقتباس كُـتّاب قصيدة النـثر لتلـك الأقـوال واتجهـوا إلى مجاراتها فى إحكام الصياغة وبيان المفارقة، أو إشراق "الحقيقة. وما كل كاتب قصيدة نثر له بصيرة كبار المتصوفين أو قدرتهم على صوغ رؤيتهم الإشراقية. وقد اجتذب هذا الشكل البالغ القصر عدداً من الشعراء الذين يقولون الشعر الحديـث الموزون علـى مسـتوى جيـد، فجمعوا فى دواوينهم بين الشعر "والتوقيعات والتكوينات".

ومن هؤلاء الشعراء عدنان الصائغ فى ديوانه "تحت سماء غريبة". والقسم الأوّل من الديوان قصائد موزونة، والثانى يضم ما أسماه "تكوينات". ومنها :

- كل هذه الثورات
التى قام بها البحر
ولم يعتقله أحد !
- مالى أبحث عن البحر
وهو بين أصابعى ؟
أقصد شَعرك !

وقد يبدو الفرق بين هذه التكوينات - على جـودة التكويـن الأوّل - وبـين بعـض مقطوعاته القصيرة الموزونة، كقوله بعنوان "ثقب" :

طلقةٌ عابرة .. ثقبت نومَهُ
فتدفَّق فوق وسادته لَزِجًا
دمُ أحلامه الخاسرة !

ومن هؤلاء الشعراء "على الشّلاه"، وله ديوان "كتاب الشين" وتدور قصائده حول تجارب الغربة والنفى وانكسار الحلـم والفـراغ والهزيمـة. ويضـم القسـم الأوّل مـن الديـوان قصائد ومقطوعات قصيرة، والثانى خواطر نثرية تحت عنوان "توقيعات" ومنها :

- أقَلُّ من الصراخ وأكثَرُ من الصمت.. الموت !
- النافذة جدار ناقص - الجدار نافذة ميّتة !

- لماذا ورثتم غباءً ولم ترثوا خجلا ؟

- الليل صباح أسود .. الرواية تاريخ قادم

- الخوف حجاب الرجولة .. العاقل مجنون عاطل

الحسناء عجوز مؤجَّلة...

وما أبعد البَوْن بين قوله عن الحسناء، وما صاغه الشعراء على مدى الزمان – وفى لغات مختلفة – عن التحول من الصبا إلى الشيخوخة !

وقد فشت هذه الظاهرة حتى كادت تطغى على أغلب ما يصدر هذه الأيام من مجموعات تنتسب إلى قصيدة النثر، وأصبح المتلقى إزاءها فى حيرة من أمره :

أهو يقرأ نثراً فنيًّا، أو خواطر وحكماً وأمثالاً سائرة ! وزاد من حيرته أن النقاد لا يحاولون أن يضعوها فى موضعها الصحيح بين ألوان النثر المختلفة.

ومن النماذج الكثيرة لتلك العبارات الموجزة المبتسرة قول محمد صالح فى مجموعته "صيد الفراشات" :

- فى الشرفة البعيدة

بقميص أحمر

وأكفّ متورّدة

تنفض غبار الليل

عن الحَشيّة !

ومنها هذه الأسطر التى سُمّيت المجموعة باسمها : "صيد الفراشات" :

من أين جاء الخاطر المر :

إنه منذ ما يعى

ينتهى حيث بدأ

وأنه لن يعثر عليها أبداً ؟

وقوله: بعنوان "المطارد":

كانوا كثيرين جدًّا

ولم يكن ليطمئن قبل أن يغلق الباب
ثم من مكمنه هناك
يحاول أن يتعرّفهم

وقد يوفق أحياناً إلى لقطة شعرية جميلة فى صورة ذات دلالة رحبة بالرغم من ضيق إطارها، كما فى مقطوعته "السُّحب" :

تماماً وهو يصوّب تبدّدت
السحابة الهشة البيضاء
وعلى امتداد الأفق
كانت طيور فارعة بيضاء
تحلّق عاليًا.. ثم تهوى
وقد غبَّرها البارود !

ومن التوقيعات قول محمد آدم فى مجموعته "هكذا عن حقيقة العالم وعزلته" :

- فجركِ يطلّ من كل ناحية وصبوتك باذخة
- أسماكك طافية حول قلبى وطرقك وعرة ولا يسلكها غير الهلكى
- إذ أتربّع على صوان الرغبة أطوّق العالم وأكشفه

ويقول على طريقة الصوفية فى المفارقات :

كيف لكِ فى الحضور وأنتِ سِمَةُ الغياب ؟ وكيف لك فى الغياب وأنت حقيقة الحضور ؟

ومنها قول على منصور فى "ثمة موسيقى تنزل السلالم" :

- الوردة التى وخزت البستانى
طبعاً، دونما قصد،
لم تغفر لنفسها حتى أوان القطاف
- ليس سهلاً
أن يصبح الواحد هكذا، طيبا

فيترك المقعد للعجوز
ويعود لبيته
فرحاناً (صحتها فرحانَ)
بقدمين داميتين
- تكاثرت علىَّ الفراشات
وَمَىٌّ فى يدى

ويقول على بافقيه فى "جلال الأشجار" :

- كدت ألمس القاع
هناك حيث الحجارة تقطر لدانة وبهجة
صلبة تملأ الكف
- هويت طِباقًا عشرا
كانت ملوّنة
وكان الهواء يهزج
والشوك يخفر الطريق
الرمل يضاجع الهواءَ !

ويقول محمد الحمامصى فى "قصائد قصيرة" :

- فى شارع المغربلين
يأكل ويشرب
وينام جيدا
حتى ينضج
- أدفعُ الباب
جميع ما اعتدته فى انتظارى

ويقول عبد العزيز موافى فى "كتاب الأماكن والتاريخ" :

- ما اختلى رجل وامرأة
إلاّ وكان فردوس مفقود !

- إذن،

هى الأرض فرصة أخيرة

للندم !

- تتخذ المسافة وضعها المألوف

تحته

كيف نندم دون كلمات مناسبة ؟

وقد اتجهت أديبات كثيرات إلى قصيدة النثر - طويلة أو قصيرة - ورأى فيها بعضهن شكلاً أكثر مرونة وحرية وهنَّ قادرات على قول الشعر الموزون فى شكله الحديث، ووجد بعضهن فيها سبيلاً إلى التعبير عن خواطرهن الوجدانية ما دُمْنَ غير قادرات بالفطرة على إقامة الوزن.

ومن هؤلاء الشاعرات والأديبات : فاطمة قنديل وإيمان مرسال، وميسون صقر، ولينا الطيبى، ومنى عبد العظيم، وسوزان عليوة ودينا الأمل إسماعيل وغيرهن.

تقول منى عبد العظيم فى مجموعتها "على بعد حافة من الجسر" :

- السماء ملبّدة بالغيوم

تمامًا .. مثل قلبى

الفرق الوحيد

أن غيوم السماء

تنقشع أحيانًا

- كانا كلّما اقتربا اتسعت المسافة بينهما

على أن لها خطرات جيدة تقوم على المفارقة والمفاجأة والمجاز المبتكر، فى حدود ما يحتمل هذا المجال الضيق :

- كلما أنهكنى السير اتكأت على

صوتك !

- من كهفٍ خبّأتك فيه

أستمتع بمشاهدة العالم
- عندما غافلتُه وانتزعتُ القناع
كان بلا ملامح
- متوهِّما أنه يقدّم برهان براعته
قدَّم سكّينه !

وتقول دينا إسماعيل فى مجموعتها "كل على حدة"

- كانت ساعة الجامعة تعلن
استياءها من الوقت
والطلاّب يعلنون تمرّدهم
بتشابك الأيدى والكلمات الهامسة
- تماماً، كما لو كانت أمىّ .. أحبّها
تلك المدن الصغيرة
قلبى فيها
غير قابل للانكسار

وليست هذه الخطرات القصيرة النثرية بجديدة على النثر الفنى العربى قديمه وحديثه، لكنها كانت تأتى إلى جانب أعمال نثرية فنية كبيرة، وبعد أن يكون الكاتب قد اكتسب من الحياة والتجارب والثقافة خبرة تؤهلهُ لتقديم رؤية مركزة لبعض وجوه الحياة والنفس والمجتمع. ولجبران والرافعى والمنفلوطى أقوال كثيرة فى هذا الشكل الذى يشبه "الإبيجرام" فى الشعر الأوربى المنظوم.

*****

وما كانت قصيدة النثر لتلفت الأنظار وتثير كل ما تثير من خلاف لولا أن كثيراً من كتابها يقدمونها بديلاً من الشعر، وتُنشر فى مجموعات باسم "شعر" لا باسم "قصائد نثر"، ويسرف النقاد فى الحفاوة بنصوصها - بوصفها مغامرة شعرية جديدة دون أن يحاولوا

الكشف عن جمالياتها أو يضعوا لها مغايير عامّة تفرق بين المتميز وغيره، متّخذين من المصطلح النقدى تبريراً لظواهر ينبغى أن يقف الناقد طويلاً أمامها ليتدبر أمرها ويدرك طبيعة إبداعها.

وهكذا أصبح كل من تجيش فى صدره بعض العواطف أو تعرض لفكره بعض الخواطر شاعراً فى قصيدة النثر، وأصبح ضعف اللغة وركاكة الأسلوب فى كثير من النصوص اقتراباً من لغة الحياة اليومية وتجاربها، والابتذال القبيح الذى لا يصل إلى مستوى الفن تعبيراً عن "لغة الجسد".

ولا شك أن من بين هذا العدد الكبير من "الشعراء والشاعرات" الذين اجتذبتهم قصيدة النثر مبدعين موهوبين يلتزمون فى إبداعهم بمفهوم هذا المصطلح الذى يدل على نثرٍ ارتفع فى شعريته إلى مستوى القصيدة، لكنه ما زال نثراً فنيًّا ينتفع بجماليات الشعر ومرونة النثر وفكره، معاً.

ولن يجدى الخلط بين فنون القول بحجّةٍ أيضاً من المصطلح الذى يشير إلى تداخل هذه الفنون واشتراكها فى خصائص كثيرة، فستظل القصة القصيرة ذات الطابع الشعرى "قصة قصيرة" وتظل القصيدة ذات الطابع القصصى، "قصيدة"، ويظل النص النثرى الذى يقترب فى رؤيته وصيغته من الشعر "نثراً".. قد نسميه نثراً فنيًّا أو شعريًّا أو "قصيدة نثر" لكنه ليس كما يكتب على أغلفة مجموعاته "شعراً". إلا إذا أريد بالكلمة معناها الشائع العام لا معناها الاصطلاحى المعروف.

وحين تُسَمَّى مجموعات قصائد النثر - على أغلفتها - "شعراً" ويختفى مصطلح" قصائد نثر"، يصحّ ما أشرنا إليه من أن مُبدعيها يقدّمونها "بديلاً" من الشعر، فقد اختفى من مصطلح "قصيدة النثر" طرف "المعادلة" الثانى، وبقيت "القصيدة" التى تحوّلت بدورها إلى التعبير المطلق العام "شعراً".

وفى ذلك الخلط ينطوى الخطر على الشعر والنثر الشعرى على السواء.

الهـوامـــش

(١) مجلة الفنون – العدد الأول – إبريل ١٩١٣. وقد نشرت بعدُ في أعماله الكاملة ص ٣٨٣.

(٢) أفاض الشاعر سامي مهدى القول فى كتابة "أفق الحداثة وحداثة النمط" عن تأثر هؤلاء الروّاد بما جاء فى كتاب المؤلفة الفرنسية، وحدد المواضع التى أفاد منها أدونيس وأنسى الحاج.

(٣) يمثل مصطلح "المجانية" ظاهرة الترجمة السريعة غير الصحيحة لبعض المفردات والمصطلحات الإنجليزية والفرنسية. وكل من يستعمل هذا "المصطلح" يريد به شيئاً آخر لا تدل عليه الكلمة العربية التى جاءت لديهم ترجمة للكلمة الإنجليزية **gratutuitious** والفرنسية **gratuit**، وقد جرى مترجمو هذه المصطلحات من نقاد المناهج الجديدة كالبنيوية أن يسرعوا فيترجموا الكلمة بمعناها المعجمى الأوّل دون أن يفطنوا أن لها معانى أخرى أنسب لنقل دلالتها الاصطلاحية. والكلمتان الإنجليزية والفرنسية تعنيان – بعد المعنى الأوّل الشائع – "العفوية" أى ما يجيء عرضاً دون تكلف أو خطة سابقة مرسومة أو "نمط" سابق. ومنه قول الشاعر :

وآخذ ما أعطيت عفواً وإننى لأزْوَرُ عمّا تكرهين هيوب

وقد جاء فى معجم أكسفورد الكبير بعد المعنى الأوّل (المجانى) :

gratuitous = spontaneous.

وفى معجم لاروس الكبير :

gratuit = cequi n'est ni motive, ni justifie', sans fondement.

(٤) المقدمة ص ١٣.

(٥) المقدمة ص ١٥.

(٦) نشيد الرخام ص ٤٨.

(٧) السابق ص ٤٦.

(٨) الأعمال الكاملة ص ٢٤١.

(٩) الأعمال الكاملة ص ٢٦٦.

(١٠) الحياة قرب الأكروبول ص ٥٩.

(١١) السابق ص ٦٢.

(١٢) خلاء هذا القدح ص ١٧.

(١٣) مجموعة "على بعد خطوة" ص ٤٢ - ١٩٩٢.

المناقشات والمداخلات

الأستاذ الدكتور عبد السلام المسدى : شكراً للأستاذ الدكتور عبد القادر القط، رائدًا من رواد المعرفة النقدية والأدبية فى ربوع أرض الكنانة، على هذا العرض، على هذه الموازنة، على هذا الاعتدال المثير.

والآن نفتح باب النقاش تعقيباً على البحثين اللذين استمعنا إليهما، وحبذا لو التزمنا ببعض الضوابط الزمنية بثلاث دقائق لكل متدخل ومناقش كريم، وحبذا لو تكرم الإخوان المعقبون بذكر أسمائهم.

الأستاذ الدكتور أحمد الطريسى : شكراً سيدى الرئيس، أشكر الأستاذين على عرضيهما، وأخص بالذكر أستاذى الكبير، الأستاذ عبد القادر القط.

وهى ليست ملاحظات؛ فإننى لست على مستوى من يلاحظ على الدكتور عبد القادر القط، لكن أريد أن أتحدث فيما يتعلق أولاً بظاهرة الغموض، هذه الظاهرة التى نتحدث عنها الآن، هل ظاهرة الغموض مرتبطة بالعملية الإبداعية للذات الشاعرة (الشاعر) ؟ أم هى مرتبطة بالقارئ أو المتلقى ؟

الغموض فى الواقع يتعلق باللغة، واللغة الشعرية تختلف عن اللغة العادية. ولاحظنا أن هذه اللغة فى الشعر العربى، وفى غير العربى؛ قديماً كانت مرتبطة بالمجاز والأوجه البلاغية المختلفة من تشبيهات واستعارات وما إلى ذلك، وقد لاحظنا – أيضاً – أن التشبيه ظل مسيطراً ومهيمناً إلى نهاية القرن الثانى، ثم بعد ذلك، منذ بداية القرن الثالث مع مسلم بن الوليد، وأبى تمام، وجدنا أن الاستعارة تحل محل التشبيه؛ ولذلك بدأ الناس يتحدثون عن الغموض.

أما بالنسبة للقصيدة الشعرية المعاصرة، فقد التجأت إلى أدوات أخرى غير التشبيه وغير الاستعارة؛ فقد تعدتها إلى الأدوات التى يبنى بها الشاعر تجربته الشعرية؛ ولذلك كانت اللغة فى جملتها لغة إشارية؛ معنى هذا أن اللغة الجديدة التى تحولت فى القصيدة الشعرية المعاصرة إلى لغة إشارية، لها علاقة بالتجربة الشعرية، لها علاقة بمكابدة الشاعر، لها علاقة بالمعاناة؛ بمعنى : أن اللغة أصبحت تسير فى إطار هذا العصر الذى نعيشه، والذى يُعد

قرية صغيرة، فلقد أصبحنا نعيش حضارات ونعيش أفكاراً ونعيش ثقافات؛ وعليه فقد أصبح الشاعر المعاصر فى حاجة إلى أدوات غير هذه الأدوات، والدليل على ذلك أن هناك عشرات من القصائد الشعرية، لا وجود لتشبيه أو استعارة أو أى أداة من أدوات المجاز، فقد أصبحت اللغة كلها لغة إشارية؛ ولذلك أصبحت التجربة الشعرية للشاعر ذات علاقة بالرؤية.

وهنالك بعض الأسئلة والتعليقات أود أن أختم بها كلامى :

ما النص الذى يؤخذ مثالاً ؟ أو إذا أراد الباحث أن ينطلق فى نقطة بحثه عن الشعر فلابد من نقطة انطلاق، فعليه أن يتأكد من أن ما يتحدث عنه ويتمثل به يعد شعراً. فليس كل ما يكتب أو يلقى يعد شعراً؛ ولذا يجب أن ندقق فى اختيار ما يستحق الحديث عنه.

تساؤل آخر : أين الشعراء الذين يمثلون الشعر المعاصر بحق ؟ لماذا فقط أدونيس ؟ لماذا نختار من أدونيس ولا نختار من الآخرين ؟

سؤال آخر : عند دراسة ظاهرة معينة؛ هل ننطلق من الداخل أم ننطلق من الخارج؟

إن رواد النقد العربى الدكتور عز الدين إسماعيل، والدكتور مندور، وغيرهما قد فتحوا لنا الباب، لكننا – رغم ذلك – لم نشأ أن ندخل ونتعمق أكثر.

الأستاذ الدكتور عبد السلام المسدى : شكراً للأستاذ الدكتور أحمد الطريسى، والكلمة الآن للأستاذ عبد المنعم القيد.

الأستاذ عبد المنعم القيد : أولاً أتقدم بالشكر للشيخ أحمد زكى يمانى على تبنيه هذا المجتمع والمنهل الثقافى الممتاز والمميز، وأشكر الدكتور عبد القادر القط على إثارته لسبب ما وصلنا إليه الآن ووصل إليه حالنا الشعرى، مما يسمى بالنثر الشعرى أو الشعر النثرى.

لقد فطن النقاد والشعراء المعاصرون – فى مرحلة سابقة – مثل : نازك الملائكة، وأحمد رامى، إلى الفوارق حينما ترجموا من اللغات الأجنبية إلى اللغة العربية، فنجد فى رباعيات الخيام روح رامى فلم يترجمها نصًّا، ونجد ترجمة البستانى وهى لا ترقى إلى ترجمة رامى. ونجد – أيضاً – نازك الملائكة حينما ترجمت للشاعر "إليوت" صدرت الترجمة بقاموسها الشعرى، وقد تعرض الدكتور عزت خطاب لنص شعرى "لشكسبير"، وقام بترجمته فتغيرت الموسيقى، فرأيى أن الترجمة لها أكبر الأثر فى إفقاد النص موسيقيته.

ولو رجعنا إلى كتاب "التفسير النفسى للأدب" وطبقناه على هذه النصوص التى استعرضها المحاضرون الأفاضل فهى لا تستحق الوقوف عليها، وشكراً.

الأستاذ الدكتور عبد السلام المسدى : شكراً لهذه المداخلة، والكلمة الآن لمناقش آخر وهو الشاعر الدكتور خالد محيى الدين البرادعى.

الشاعر الدكتور خالد البرادعى : أشهد أن هاتين الدراستين الكبيرتين قد كانتا ذات أثر كبير فى إغناء ملكتنا الشعرية والنقدية، وإذا كانت لى ملاحظتان فإنى أرجو ألا يفهم منهما أنى ألاحظ على أستاذى الدكتور عبد القادر القط أو أضع ملاحظة على الأستاذ الدكتور محمد أبو الأنوار، بل هى إضافة، وكل فكرة تكون إضافة لا تتعارض مع ما طرح، وما سمعناه الآن.

الأستاذ الدكتور محمد أبو الأنوار تحدث عن مجموعة قليلة جدًّا من الشعراء ليعضد رأيه النقدى، وكنت أتمنى لو انفرط جغرافيًّا على الأرض العربية، ووصل إلى سوريا مثلاً، ليتكلم عن نزار قبانى، عن محمد عمران، عن فايز قدور، عن محمد على شمس الدين، عن شوقى بزيغ، عن نزيه أبو عفش، عن علاء الدين عبد المولى، عن حسان الجودى، عن سهيل إبراهيم، عن إبراهيم عباس يس، عن يوسف الخطيب، عن عبد الكريم الناعم، عن مصطفى خضر، عن ممدوح إسكاف، عن أحمد يوسف داود، عن صالح هوارى، عن وعن وعن ... آخرين ممن نجد لكل واحد منهم تياراً شعريًّا مستقلاً يختلف، أو يغنى التيارات الأخرى.

وأذكر أن أحد النقاد فى سوريا كتب كتاباً بعنوان "النحل البرى والعسل المر" استطاع فيه أن يستخرج اثنين وعشرين تياراً يتعايش بعضها مع بعض فى سوريا الآن، هذه ملاحظة.

بالنسبة للدراسة الكبيرة جدًّا، والتى أمتعنا بها الأستاذ الدكتور عبد القادر القط، أضيف إلى أن معظم هذه القصائد النثرية – لا أعرف لماذا – جاءت إلينا للأسف الشديد مخلوعة من بيئتها، مخلوعة من تاريخيتها، مخلوعة من زمانها ومن مكانها.

وقد استضافنى التلفاز السورى فى إحدى الحلقات لأبدى رأيى فى أحد الدواوين التى تحمل قصائد منثورة، فقلت لهم : "فقط أريد أن أعرف، متى وأين كتب هذا الكلام ؟ فهو لا يعبر عن هموم الجماعة، وهو ليس نتيجة لموروثنا الشعرى، ولا يحمل همًّا سياسيًّا، يحمل بعض الصور الجميلة، وبعض القصائد النثرية تحمل صوراً جميلة جدًّا، لكنها مشروع شعرى - كما أسميته - غير مكتمل".

هذا جانب، أما الجانب الآخر؛ فإن بعض شعرائنا - كما تفضل الدكتور عبد القادر القط - من الذين لهم تجارب شعرية أصيلة تحولوا إلى كتابة قصيدة النثر وكأنها الخلاص، وأنا أسأل هل استطاع واحد منهم أن يضيف إلى تجربته بعداً جديداً فى كتابة القصيدة النثرية التى أبدعها ؟ أم أنه تراجع إلى الوراء ؟

وقد قمت بكتابة دراسة نقدية - منشورة بسوريا - اعتبرتهم فيها جميعاً قد تراجعوا للخلف من خلال هذه القصائد التى أبدعوها، ومع كل ذلك نظل ننتظر منهم الكثير، وهى إضافة - على كل حال - لسجلنا الشعرى.

أرجو أن يديم الله أستاذنا الشيخ الدكتور أحمد زكى يمانى حتى نستطيع أن نطلب - فى دراساتنا المقبلة - من بعض النقاد أن يتناولوا القصيدة الدرامية فى شعرنا المعاصر، والتى أصبحت تشكل بعداً حيويًّا وجادًّا وجديداً على تجربتنا الشعرية المعاصرة، وشكراً لكم.

الأستاذ الدكتور عبد السلام المسدى : شكراً للشاعر خالد البرادعى، والكلمة الآن للدكتور حسن فهد الهويمل.

الأستاذ الدكتور حسن فهد الهويمل : بسم الله الرحمن الرحيم، تحدث الأستاذ الدكتور أبو الأنوار عن ظاهرة الغموض، وهو من النقاد المنهجيين، المدرسيين، التاريخيين، الموضوعيين، الصارمين فى ذلك، عرفته كذلك من كتابه عن المنفلوطى، وحواره حول الشعر، ومن ثم فإنه أضاع جزءًا كبيراً من الورقة، فى الرصد اللغوى والتاريخى، واستجلائه لمقولات النقاد، والذى كنت أود منه - وهو القادر عليه - لو أنه واجه النصوص التى تمثل مستويات الغموض، سواء ما كان منه غموض انقطاع، أو غموض تمنّع،

وتحديد المقبول والمرفوض من هذه المستويات، ولو أمسك الخيط الذى انتهى إليه كثير من نقادنا الكبار أمثال أستاذنا الدكتور عز الدين إسماعيل، فقد وزع الغموض المذهبى والغموض الفنى، ويبدو لى أنه لو دخل فى هذا - التحقيل - لم يأت بالقاعدة الجامعة المانعة؛ لأنى لا أعرف لأى مدى يمكنه أن يضع فوارق بين المذهبية والفنية فى الغموض.

الغموض المعاصر ليس على شىء من غموض التراث بحيث نستعيد هذا التدرج أو هذا التطور، ومن ثم فإن استعادة مقولات التراثيين، والديوانيين، والأبلويين، لا قيمة له فى إطار الغموض المعاصر، أو فى القصيدة المعاصرة. ومن ثم فإن قصيدة الغموض لا تعد فى بعض وجوهها - فى تصورى - مرحلة تطور، بل هى حركة منقطعة ومنفصلة عن مفهوم التراث، وأيضاً عن مفهوم المعاصرة المقبولة.

عندما أقرأ أو أسمع لأستاذنا الجليل عبد القادر القط، فإننى أتذكر مقولة علماء الحديث عن رواة البخارى : إنهم تجاوزوا القنطرة، بمعنى أنهم فوق النقد وفوق المؤاخذة، وكنت قد قابلته فى لقاء فى العريش وكان يترأس الجلسة، وأعطى شيئاً من المهادنة لبعض الانحرافات "الأخلاقية" والفكرية والفنية عند الحداثيين، وقلت له : ربما قبلوا منك آية محرّفة، لكنهم لن يكونوا معك عند صراحة النص وصرامته. والسبب فى أسلوبه ذلك أنه أدرك الحداثة، كما أدرك ورقة بن نوفل الإسلام، وقال للرسول صلى الله عليه وسلم : "ليتنى فيها جذع"، وكما أدرك جرير الأخطل، وقال : "أدركته وله ناب، ولو أدركته وله نابان لأكلنى".

وأقول - أخيراً - : إن أستاذنا ناقد كبير له مدرسة، وهو فوق مستوى النقد، لكنى أرجو ألا يعطى شيئاً من المداهنة لمثل هذه الأشياء التى أصبحت معوقاً من معوقات الإبداع الأدبى، وبخاصة القصيدة النثرية، فنحن نستطيع أن نوجد لها مخرجاً، أو ندخلها، أو ندخل بعضاً منها فى رحاب الشعر. وشكراً لكم.

الأستاذ الدكتور عبد السلام المسدى : شكراً للأستاذ الدكتور حسن الهويمل، والكلمة الآن للشاعر محمد التهامى.

الشاعر محمد التهامى : بسم الله الرحمن الرحيم، نكرر ما سبق أن قلناه، بأنه مما يذكر أو يشكر لهذا الملتقى، وللقائمين عليه ومنظميه أنه محاولة لوضع إطار حضارى، للتناقض المثير فى الحركة الحضارية الثقافية الأدبية، فإن هذا التناقض، وبعضه - فيما أظن - مفتعل، كان وما زال يثير كثيراً من الغبار الذى قد يقصد من ورائه البعض أن تختفى الحقيقة وأن يظل الاضطراب، فالحمد لله أن هيأ لنا هذا اللقاء.

أصبحنا نلتقى على بساط من الحب والمودة والرغبة الحقيقية فى الوصول، نلتقى مع القضايا الكثيرة التى أثارها الحداثيون، بما لهذا التعريف من اضطراب وغموض، من أن هناك من يحاولون - مثلاً - أن يفصلوا بين الإلقاء والشعر، فيقولون : إن الإلقاء شىء، والشعر شىء آخر.

ومن يحاولون أن يفصلوا بين القصيدة والشعر، فيقولون : إن القصيدة شىء، والشعر شىء آخر، ومن يحاولون أن يجعلوا الكتابة فى الشعر عنصرًا أساسيًّا، بمعنى أنه لا يفهم هذا الشعر إلا معتمداً على طريقة كتابته، وهناك الكثير مما قاله الحداثيون وبلغنا عنهم؛ لدرجة أن هناك من يقولون : إن الشعر ليس محتاجاً إلى تعبير لكى يكون شعراً، المهم أنها محاولة للشعور، بمعنى أنه حين يعض إنسان إنساناً آخر تكون هذه قصيدة شعر.

أقول هذا لأكرر شكرى للملتقى، وأدعو الله من الأعماق أن يستمر، وأخيراً أتحدث عن موقف الأستاذ الكبير عبد القادر القط من أهم مشكلة مثارة الآن حول التطور الشعرى، وهو وضع قصيدة النثر.

أنا لا أقول كما قال الدكتور حسن : إنها مداهنة أو محاولة للمداهنة أو محاولة للتقرب منها، فأنا أعرف الدكتور القط، وأعرف أنه لا يداهن، ولكنى أعرف - أيضاً - أنه دبلوماسى، رجل دقيق جدًّا، حساس جدًّا، عالم جدًّا، حريص جدًّا على إرضاء الجميع؛ لذلك هو تكلم فى هذه الجلسة فى موضوع "قصيدة النثر"، وقد حسم فعلاً الموضوع، بمعنى أنه وضع قصيدة النثر، مع النثر الفنى بمعنى أنه فصلها عن الشعر، ولكن ما كان ينتظره الدكتور حسن منه كنت أنتظره أنا منه.

والدكتور القط هو الدكتور القط الآن إذا قال كلمة فسيكون لها وزن كبير فى المجال الشعرى، وكنت أتمنى أن يُنهى حيثياته هذه التى شرحها فى القصيدة، بحكم واضح ظاهر بأن قصيدة النثر أو ما يُسمى "بقصيدة النثر" تعبير أدبى مغلوط وهى ليست شعراً، وأرجو أن يجيب على ذلك فى تعليقه، وشكراً.

الدكتور عبد السلام المسدى : شكراً للأستاذ للشاعر محمد التهامى، والآن مع تعقيب آخر.

الأستاذ وائل فاروق : أستاذنا القط، لا حرمنا الله توهجك الجميل، وتواصلك الحميم الدائم معنا، وأشكرك – برغم ما وجه إليك من نقد – على حرصك الدائم على التعامل مع الظواهر الإبداعية كناقد، ودراستها بغض النظر عن موقفك منها، وأود أن أقول : إن أكثر من ألف عام من الشعر تقف بيننا وبين تلقى هذا الشعر الجديد، فعلى حين يحاول الشاعر المبدع الهروب من النماذج الجمالية الباهرة فيه ليتجر نموذجه المتفرد، يتكئ القارئ عليها، ويتوسل بها لفهم نفس النموذج الجديد، لا شك أن التواصل بين الشاعر وقارئه يمارس فيه القارئ دورًا فعالاً حتى قبل إنشاء النص، فالشاعر دائماً يتصور القارئ الذى يتوجه إليه، والقارئ – بالنسبة للشاعر – هو مجموعة من القيم الجمالية الناجحة، والتى على الشاعر – كما نتصور – أن يرضيها، لكن هؤلاء الشعراء – كما تدل نصوصهم – حريصون على تشويش القارئ، وخلق علاقة جدلية بينه وبين النص، تحرره وتحرر القارئ معه من ثوابت شعرية راسخة، فقد حولت طبيعة المعرفة المعاصرة الشعر التقليدى إلى نمط من التواصل العادى غير الاستثنائى، حولته إلى عرف اجتماعى، يسعى الشاعر للخروج عليه لا على الواقع، فهو يلجأ للواقع كما يعيشه لخلق حالة استثنائية داخل السياق الشعرى، وبالطبع هذه العلاقة الجديدة أنتجت جماليات جديدة، وباجتهاد منى – لا يخلو من تجرؤٍ وقصور – سميتها جماليات التشوه والاضطراب، هى فى تصورى أكثر اتساقاً مع طبيعة اللحظة المعرفية التى نعيشها، باعتبار الشعر أحد روافد المعرفة الإنسانية، وإذا كان دور الناقد هو تأمل الظواهر الفنية الجديدة وتحليلها، لا تقويمها، فإننى أتصور أن هذه التجارب تستحق الدراسة، وشكراً.

الأستاذ الدكتور عبد السلام المسدى : شكراً للأخ وائل، ومع مسك الختام الأستاذ الدكتور أحمد درويش.

الأستاذ الدكتور أحمد درويش : إن بحث أستاذنا الدكتور عبد القادر القط هو حصاد نقاشات طويلة تدور بيننا منذ سنوات حول قصيدة النثر، والدكتور عبد القادر - كعادته - يفتح المجال لتنظير الظواهر التى تطرح على الساحة، من قبل الدراما التليفزيونية، والحديث عنها وتأصيلها، وقصيدة النثر - مع أننى أختلف معه حول المصطلح - وقد سبق أن طرحت عليه - وفى حضرته - مصطلحاً مقابلاً، وقد كتبت عنه مقالاً، هذا المصطلح هو "عصيدة النثر"، ليس بمعنى السخرية فى الحقيقة، لكن بمعنى أن القصيدة فى اللغة العربية قديماً، أُخذت من الفعل "قصد"، وهو الهدف إلى شىء، وهناك فعل مواز هو فعل "عصد"، وهو خلط الأمور، فهى عجينة فنية، وما يقدمه هذا النوع من النثر أولاً ليس قصداً، وإنما هو عصد، فهى عصيدة النثر - دون شك - وليست قصيدة النثر.

لكن أنا - أيضاً - لا أنتقص مما قد يؤدى من ظهور مثل هذه الأشياء إلى فائدة للشعر العربى، الشعر العربى أعز على القارئ العربى من أن يدعه يموت بين يديه، فهو جزء من الثقافة وليس مجرد حلية. نحن جميعاً واجهنا فى العقود الأخيرة نوعاً من الحاجة للتجديد فى القالب القديم، ليس فى القالب الموسيقى، ولكن فى طريقة التعبير فى شىء كان يعبر عنه الشعر، ولغة العصر - بصفة عامة - اختلفت، ربما من السماع إلى القراءة، ربما من البساطة إلى التعقيد، ومن أجل هذا فإن اللجوء إلى مثل هذا الشعر كان تعبيراً عن نقصان بعض الظواهر المطلوبة فى القالب القديم، وهذه القوالب المستحدثة يمكن أن تختفى شيئاً فشيئاً، لكنها يمكن أن تفيد هذا الخط المتصل فى إعطائه قوة.

أنا فقط أريد أن أقول لبعض الذين يتحمسون لفكرة نقل التجربة، ولعلنى أستعير جزءًا من كلمة الأستاذ أحمد فراج فى الافتتاح : "إن الذين يجددون من خلال نقل تجربة الآخرين نفسها هم فى قمة التقليد"، فكرة الركون إلى أن هذا هدم للسائد، وأن هذا تفكيك للمتعارف عليه، نحن نقع فى خطأ كبير، فالحضارة الأوروبية التى نقلدها، لم تبدأ الهدم إلا بعد الاكتمال، ولم تبدأ العبثية إلا بعد أن استقرت مبادئ ديكارت، وأصبح الناس كلهم متعلمين وعاقلين ومفكرين، فقالوا - مرة - : مللنا من شدة التفكير ونريد شيئاً

مضاداً، نحن نأتى فى مرحلة وعندنا ٨٠٪ أميون، وعندنا نقص فى كثير من ألوان المعرفة، نحن فى أشد الحاجة إلى فن – لا أقول – هادف بالمعنى المباشر، لكن أقول : فن يخدم طاقات هذه الأمة، نحن فى هذه المرحلة نأتى إلى أكثر فنوننا شموخاً ونقول : دعه يكون شيئاً مجانيًّا، لا تسمع، لا تفهم، لا تتمتع، لا تُعارض أيضاً، وإلا عُددت أنت غير فاهم.

هذه مشكلة أساسية، لا يمكن أن يكون الفن مجانيًّا فى وقت تحتاج فيه الأمة إلى البناء، ولا يمكن أن يكون الفن كله تجريبيًّا، عندما نلجأ للتجريب فإننا نقبله، ولكن بشرط أن تكون هناك واحة بسيطة، نجرب فيها الأشكال، ونغذى المجرى الأساسى، لكن لا يمكن إذا أعجبنا بالواحات أن نردم مجرى النيل ونقول : هذا شىء كان قديماً فدعونا نعيش شيئاً حديثاً، وشكراً.

الأستاذ الدكتور عبد السلام المسدى : شكراً للدكتور أحمد درويش، ولو تكرم بالإيعاز إلى أن نسحب مصطلح "العصيدة"، ولكنى أرى الأستاذ أحمد درويش يشير بأنه يؤكد عليه ولا يوافق على سحبه. والكلمة الآن للدكتور محمد عبد المطلب.

الأستاذ الدكتور محمد عبد المطلب : إن كلمة أخى وصديقى الأستاذ الدكتور أحمد درويش عن "العصيدة"، وقد كتبها قبل ذلك منشورة، قد أثارتنى، أنا لم أجد كلمة "قصيدة" بمعنى "عصيدة" فى القاموس، أفترض أنه وجدها، فيبقى تساؤل : هل تتحول مقايسينا النقدية وكلامنا فى النقد، إلى سخرية من الآخرين دائماً ؟ أنا أتصور أن قبلنا فى مرحلة زمنية مقولة "الشعر المنثور"، وقبلنا "نثر شعرى"، فلماذا نرفض "قصيدة النثر".

هناك جنس أدبى ظهرت فيه خصائص هذه، وخصائص تلك، يمسى مصطلحاً جديداً، نتعامل معه، قد نقبله، وقد نرفضه، لكن لابد أن نتعامل معه تعاملاً محايداً، لا أن نرفضه بداية.

أنا أسأل : عندما نزل القرآن الكريم، واتهمه العرب ظلماً بأنه شعر، وهو ليس موزوناً ولا مقفى، ألم يكن هذا وعياً عندهم، بأن النثر يمكن أن يؤدى بلغة كثيفة جمالية، تقترب من الشعر ؟ ألم نسمع أبا حيان التوحيدى عندما يقول : "إذا اشتد انسجام النثر جاء موقعاً" ؟ ألم نسمع ابن جنى وهو يقول : "على أيامنا يَرْوُون كلاماً ويقولون : إنه شعر"، ويروى كلام نثر ؟

أنا لا أقصد بذلك أن أحدث خلطاً بين الشعر والنثر، لكن أحب أن أقول : إن جنساً أدبيًّا جديداً ظهر، نتعامل معه بعطف وحنان، ونرفض ما فيه من تجاوزات إن كانت فيه تجاوزات، ونقبل ما فيه من جودة، إن كانت فيه جودة.

إن الماغوط له نماذج من الشعر المنثور، تعلو فوق كثير من النماذج الشعرية، ليس كل ما قيل فى قصيدة النثر مقبولاً، وليس كل ما قيل فيها مرفوضًا، وشكراً لحضراتكم.

الأستاذ الدكتور عبد السلام المسدى : شكراً للأستاذ الدكتور محمد عبد المطلب.

والآن مع تعقيب صاحبى البحثين، ونبدأ بالأستاذ الدكتور محمد أبو الأنوار.

الأستاذ الدكتور محمد أبو الأنوار : إننى أوافق الدكتور الطريسى على كثير مما قال، بأن اللغة إشارية ولها علاقة بالرؤية، والحقيقة أننى اخترت نماذج شعرية وعالجتها من منطلق الدراسة الفنية، وركزت على ظاهرة الغموض فيها، وكيف أننا مع هذا الغموض – بمستوياته الفنية المتعددة داخل النص – نستطيع أن نصل إلى قراءته قراءة فنية، بل أكثر من هذا، إننا نفهم التجربة من نص القصيدة أكثر من فهمنا لترجمة هذا النص، وكنت تسأل إن كان هناك كتاب درس "التركيبات الفنية للقصيدة العربية"، وأنا يحضرنى الآن كتاب صديقى وزميلى العزيز الأستاذ الدكتور على عشرى زايد، كله تطبيقات رائعة على "تكنيك" القصيدة المعاصرة التى ترجو شيئاً عنها، فنحن نتفق فى الأصول العامة ولا نختلف.

إننى قلت لأحد أحبابى ونحن نجلس قبل أن أصعد إلى المنصة : إن الدكتور البرادعى سيعترض على وأنا ألقى البحث بقوله : "إنك لم تتحدث عن الشعراء العرب فى البلاد الأخرى ولا سيما سوريا"، وقد كنا نتحدث – قبلاً – عن ذلك، وأخبرته أننى لا أستطيع الحصول على دواوين الشعراء فى مصر؛ فكيف الحال مع شعراء سوريا ؟! لكن هناك حقيقة هى أن التيار الشعرى فى مصر يمثل جميع التيارات والظواهر الفنية الموجودة فى الساحة العربية، لا مراء فى هذا – وهذا شأن مصر دائماً – وهؤلاء الشعراء الكبار الذين تمثلت منهم، وإلى جانبهم نخبة أخرى من الشعراء.

وكنت أتوقع أن يعتز الدكتور حسن الهويمل بأننى قد بدأت البحث بدراسة التراث القديم، أولاً البلاغة العربية القديمة، عبد القاهر وغير عبد القاهر تكلموا عن ظاهرة التأويل والغموض فى النص الدينى، وفى القرآن الكريم بالذات، والمتشابه وغير المتشابه، ومشكلة

التأويل، فأنا من منهج أكاديمى اخترت أن يكون عنوان البحث "ظاهرة الغموض فى التجربة الشعرية فى العصر الحديث"، ولم اختر ظاهرة الغموض فى التجربة الشعرية؛ لأن ذلك كان سيوقفنى الموقف الذى أردته أنت.

فى رأيى أن الناقد لابد أن يكون دائماً من الأفذاذ فى استعمال "البوصلة"؛ لأنه كالطيار وكالبحار فى المحيطات، لابد له من "بوصلة" تهديه، البوصلة الغائبة فى الدراسات الأدبية والنقدية العناية بتاريخ الأدب، لكننى التزمت بتاريخ الأدب والفكر النقدى معاً، فالعناية بالتراث ثم بالتطورات فى العصر الحديث فى كل المراحل التى واكبت وأسهمت فى الأدب، حتى وصلنا إلى الشعر الرمزى، وحتى وصلنا إلى القصيدة الجديدة، وهل يمكن أن نتحدث عن العصر الحديث دون الحديث عن العقاد، وشكرى، والمازنى، وجماعة "المهجر"، وجماعة "أبولو" ؟ فى الدراسة العلمية كان لابد من ذلك.

كما أن هناك بعض البحوث قد تكفلت بجوانب من البحث مثل الدكتور محمد عبد المطلب فى "مدخل قراءة النص" الذى تحدث عن المداخل وعن طبيعة الغموض فى النص الحداثى، وأنا وقفت ببحثى إلى النقطة التى بدأ منها الدكتور محمد عبد المطلب، وشكراً لحضراتكم.

الأستاذ الدكتور عبد السلام المسدى : شكراً للأستاذ الدكتور أبو الأنوار، والتعقيب الأخير للأستاذ الدكتور عبد القادر القط.

الأستاذ الدكتور عبد القادر القط : فى الحقيقة ليس لى تعقيب؛ لأن هذه القضايا مسائل خلافية – كما قلت – ومسائل ربما تبدو جديدة على المجتمع العربى، ولكن لا يبقى لى إلا أن أشكر حضراتكم على حضوركم وحسن استماعكم من ناحية، وأن أقدم الشكر الخالص والخاص للأستاذ أحمد فراج الذى وقف وراء هذا التنظيم الناجح البارع، الذى حقق لهذا المنتدى كل هذا النجاح الملحوظ، ثم أشكر معالى الشيخ أحمد زكى يمانى لتبنيه هذه الندوة، ولتبنيه لهذه الجائزة، وأرجو لمؤسسته دوام النجاح والتوفيق، وكل عام وأنتم بخير.

الأستاذ الدكتور عبد السلام المسدى : حضرات الأخوة الكرام، لقد تضافرت الأعمدة الثلاثة : المؤسسة والمكان والرواد الفاعلون، من منظمين وباحثين ومعقبين، على إنجاح هذا العرس الجميل، حفل النقد الواعى، المتوائم، المخصاب، فشكراً للجميع، شكراً لمن ارتاد الفكرة، شكراً لمن نفذها، شكراً لمن أعان عليها، ونصل إلى نهاية الجلسات العلمية، فشكراً لكم جميعاً، وكل عام وأنتم بخير.

أعمال الـدورة الثالثة

٢٨ ـ ٣٠ ذو الحجة ١٤١٧ - ٥ ـ ٧ مايو ١٩٩٧

حفل توزيع الجوائز

شيراتون القاهرة

كلمة الأستاذ أحمد فـراج

الأمين العام للجائزة فى الاحتفال بتسليم جوائز الدورة الثالثة

السيد الأستاذ الدكتور جابر عصفور الأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة نائباً عـن السيد الأستاذ فاروق حسنى وزير الثقافة.

سعادة السفير محمد محمد حسن فقى ممثلاً لوالـده معـالى السـيد محمـد حسـن فقـى شفاه الله وعافاه.

معالى الشيخ أحمد زكى يمانى رئيس هيئة جائزة الشاعر محمد حسن فقى.

شهود الحفل الكريم.

أرجو أن تسمحوا لى فى البداية أن أشكر السيد الأستاذ فاروق حسنى وزير الثقافة على رعايته لحفل مؤسسة يمانى الثقافية وهيئة جائزة الشاعر محمد حسن فقـى، ولئـن أخذتـه مسئولياته اليوم بعيداً عن القاهرة - مـع قيـادات قطـاع الثقـافة فى مصر - إلى واحدة مـن أكبر عواصم الآثار المصرية فـى صعيـد مصـر فـى مناسبة تاريخيـة وعالميـة هـى افتتـاح معبـد الأقصر، فلقد حرص على تشريفنا نائباً عنه بواحـد مـن رمـوز الثقافة المصرية المرموقـة هـو الأستاذ الكبير الدكتور جابر عصفور الأمين العام للمجلس الأعلـى للثقافة، الـذى نعـتز بـه ونرحب به بصفتيه؛ نائباً عن السيد الوزير، ومشاركاً بشخصه العزيز فى هذه الليلـة العربيـة الأدبية الكبرى وهذا العرس الثقافى المشهود.

واسمحوا لى أن أتقدم إليكم جميعاً بواجب الشكر والعرفان اعتزازاً بتشريفكم جميعـاً هذا الاحتفال.

والشـكر مـن الأعمـاق لأصحـاب الفضيلـة العلمـاء وأصحـاب المعـالى الـوزراء والمحافظين وأصحاب المعالى والسعادة السـفراء للـدول العربيـة والجامعـة العربيـة والخارجيـة المصرية والسادة رؤساء الجامعات، الأزهر، والقاهرة، وعين شمس، وسائر الجامعات المصرية، ونوابهم والعمداء والأسـاتذة الأجـلاء ورجـال الأعمـال ورواد الجوائـز الأدبيـة والأساتذة الشعراء والأدباء والنقاد وأسرة الصحافة والإذاعة والتليفزيون، لكم جميعاً ضيوفنـا الأعـزاء

من سائر أنحاء الوطن العربى من الخليج إلى المحيط، من خليج العروبة إلى رباط الفتح فى المغرب الأقصى التقدير لما تجشمتم من وعثاء السفر، ومشاق الحضور لتشريفنا بوجودكم وإمتاعنا بمشاركتكم. وأرجو أن تأذنوا لى أن أشكر كذلك السادة الذين تفضلوا فحرصوا على إرسال اعتذاراتهم عن عدم تمكنهم من الحضور بسبب ارتباطات أو التزامات سابقة، وعبروا بكلمات كريمة عن مشاعرهم الحميمة لرئيس هيئة الجائزة وتمنياتهم النجاح والتوفيق للدورة الثالثة للجائزة، وفى مقدمتهم سيادة الدكتور كمال الجنزورى رئيس مجلس الوزراء وسيادة الدكتور أحمد فتحى سرور رئيس مجلس الشعب وفضيلة الإمام محمد سيد طنطاوى الذى أبى إلا أن يبعث رسالة بخط يده لمعالى الشيخ يمانى يقول فيها : نهنئكم بالدورة الثالثة لجائزة شاعر مكة الكبير السيد محمد حسن فقى، وندعو الله تعالى لكم بدوام التوفيق والسداد فى خدمة لغة القرآن، كما نسأله عز وجل أن يجعل هذا العمل فى ميزان حسناتكم، ونعتذر عن عدم الحضور لوجودى فى محافظة سوهاج فى أعمال رسمية.

كما اعتذر الأستاذ عبد الله أزمانى وزير ثقافة المغرب والدكتور سليمان العسكرى الأمين العام للمجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب فى الكويت، لارتباط مسبق مع خالص تمنياته بالنجاح للاحتفال.

كما عبر عدد من الوزراء وكبار الشخصيات من مصر ومن الدول العربية عن كريم مشاعرهم لمعالى الشيخ أحمد زكى يمانى وتمنياتهم القلبية للدورة النجاح والتوفيق والاعتذار بسبب السفر أو ارتباطات سابقة، وأيضاً بسبب بعض النشاطات الثقافية التى توافقت مع احتفالنا وتشهدها الساحة الأدبية العربية ممتدة من دمشق إلى المغرب، وأذكر منهم السيد عمرو موسى، والدكتور زكريا عزمى، والدكتور ناصر الأسد، والدكتور محمد عبد الرحيم كافود وزير التربية فى قطر، والدكتور شوقى ضيف رئيس مجمع اللغة العربية، والدكتور شاكر الفحام رئيس مجمع اللغة العربية فى دمشق، والدكتور أحمد كمال أبو المجد، والمستشار مدحت المراغى، والمستشار رجاء العربى، والدكتور عبد الرحيم شحاتة، والدكتور عبد الوهاب عبد الحافظ، والأستاذ نجيب محفوظ، والدكتور محمد سليم العوا.

ولا أريد أن استغرق الوقت في عبارات لن تكفي للوفاء بالعرفان لما تلقيناه من صادق المساندة ونبيل المشاعر.

ولكنني أشعر أننا نفتقد في هذا الحفل واحداً من جيل الرواد العظام ومن فحول الأدباء الكبار وأعلام النقاد البارزين وهو الأستاذ الدكتور محمد مصطفى هدارة الذى رحل عن عالمنا منذ أمس غير بعيد، وكان قد فاز بالكثير من الجوائز الكبرى على الساحة الأدبية، وتوجها وشرفها أيضاً بفوزه بجائزة الشاعر محمد حسن فقى فى الدورة الماضية، ومضى ليترك فراغاً كبيراً نرجو أن يملأ بعضه تلاميذه ومريدوه فى سائر أنحاء الوطن العربى.

آيها السادة ...

آن الآن أن أبادر دون مزيد فى الاستطراد فأتقدم بصادق التهنئة للفائزين بجائزة الشاعر محمد حسن فقى فى دورتها الثالثة.

فقد أعلن معالى الشيخ أحمد زكى يمانى تصديق هيئة الجائزة فى اجتماعها بالقاهرة فى الثامن والعشرين من شعبان ١٤١٧ هـ الموافق للثامن من يناير ١٩٩٧ م على توصيات لجان التحكيم بمنح جائزة الشاعر محمد حسن فقى فى فرع الإبداع فى الشعر لديوان "دقات فوق الليل" للأستاذ الدكتور عبده بدوى الأستاذ بكلية الآداب - جامعة الكويت.

ومنح جائزة الإبداع فى نقد الشعر لكتاب "الغربة والحنين فى الشعر الأندلسى" للأستاذة الدكتورة فاطمة طحطح الأستاذة بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة محمد الخامس بالرباط.

ومقدار الجائزة فى كل فرع عشرون ألف دولار أمريكى.

أرجو أن نحيى معاً الفائزين الكريمين مع أطيب التهانى والتمنيات.

ولابد أن أقرر أمامكم دون الخروج على مبدأ السرية - أنه كان هناك أكثر من عمل فى فرعى الجائزة يتنافس على المقدمة وكانت أحياناً كفرسى رهان أو كأفراس رهان حتى أحرز الفائز قصب السبق، ويطيب لنا بهذه المناسبة أن نتقدم بخالص التقدير وأجمل الشكر لكل أولئك الشعراء المبدعين ولكل أولئك العلماء والأساتذة المرموقين الذين شرفوا الجائزة بالتقدم إليها بأعمالهم، راجياً أن يكونوا أوفر حظاً إذا تقدموا بتلك الأعمال مرة أخرى ما بقيت تتمتع بشروط الجائزة أو إذا تقدموا بغيرها.

ولقد كانت ساحة التنافس المحمود – ولن تزال – زاخرة بالإبداع والعطاء تأكيداً لحيوية هذه الأمة وتمسكها بثقافتها ولغتها، دعامة لنهضتها وركيزة لانطلاقها وإقلاعها إلى آفاق الرقى والسمو، فى عصر لا بديل فيه لأمتنا عن التنمية الشاملة المتكاملة، ضمن معادلتها الاجتماعية والثقافية الخاصة، التى تحفظ عليها ذاتيتها ومقوماتها الحضارية، وتعزز إبداعاتها وتطلق إمكاناتها البناءة والمعطاءة على نور من العقل والعلم وهدى من الوحى ونور من المعرفة والإيمان ﴿نور على نور يهدى الله لنوره من يشاء﴾.

لقد قيل بحق : إن الأمة العربية كما صنعت ثقافتها على مر العصور فإن هذه الثقافة قد صنعتها بدورها وكونت هُويتها فى نوع من التفاعل المتبادل، وحافظت عليها فى أقسى الظروف والأزمات، وكانت الثقافة دائماً فى قلب الأحداث محركاً لأعماق الوجدان العربى، وتكاد تنفرد بين الثقافات المعاصرة باستمرارها عبر القرون عن طريق اللغة العربية أداتها التعبيرية.

وكان دورها – فى إطار الثقافة العالمية – دور إبداع وإضافة، وبقيت رغم خصوصيتها ثقافة إنسانية شاملة – كما قيل بحق أيضاً – لا بتراثها الإسلامى فقط، وهو ذروة عطائها، ولكن بما تمثله وبما تجاوزته من عناصر الحضارات الأخرى أيضاً، وبلغتها العربية، التى ظلت لغة العالم فكراً وعلماً واقتصاداً وسياسة وحضارة ثمانية قرون، وآصرة من أقوى أواصر الوحدة والتماسك بين أجيالها.

وإذا كان لثقافتنا اليوم – وينبغى أن يكون – دور أكثر أهمية فى انبعاثنا ونهضتنا فى الحاضر والمستقبل، فإن ذلك يتطلب منا تأكيد الأسس الفكرية المرجعية التى يتطلبها الإبداع الحضارى الذى تحتاجه أمتنا فى هذا العصر، دون التفريط فى قيمها الروحية ومبادئها التى صاغت هُويتها واستعصت بها على الذوبان وأَثْرت على طول الآماد عطاءها الحضارى، إن قابلية الثقافة العربية للنمو والإبداع والتطور المتجدد تجد بعض شهودها فى صمودها لمحاولات الاستلاب والتغريب والغزو الثقافى أيًا كانت مصادرها من الاستعمار أو الصهيونية أو حتى من داخلنا.

ولم تكن الثقافة العربية أيها السادة بأشد حاجةً مما هى عليه اليوم لمناقشة مؤصِّلة لهويتها وواقعها وآفاقها المستقبلية وعلاقاتها بجذورها الضاربة فى أعماق التاريخ وقدرتها على التفريق بين ريح الصبا ورياح السّموم التى تهب عليها من كل اتجاه.

ولم يكن الوجدان العربى بأشد حاجةً مما هو عليه اليوم إلى أن ينتعش فيه مفهوم الانتماء ومعنى الولاء، وتتضح لديه الفروق والأطياف الدقيقة بين بسمة الحنو والرضا من الأصدقاء وبين التكشير عن الأنياب ممن يتأهبون لالتهام الروح قبل الجسد؛ لأنهم يدركون أن بذرة الروح إن أصابها الذبول أو شبت فنخر فى ساقها السوس فلن يتماسك الجسد مهما بلغت ضخامته ﴿ودابة الأرض تأكل منسأته﴾.

ولم يكن العقل العربى بأشد حاجةً مما هو عليه اليوم للوعى بذاته وبما حوله، وبتحديد الموقع الذى ينبغى أن تتبوأه الثقافة العربية فى عصر صراع الثقافات وذوبان الملامح الخاصّة المميزة، إذا هى لم تستطع التماسك أمام زحف الثقافات أو بالأحرى أمام الاجتياح الثقافى الذى يطْرح التفاعِل شعاراً ويعتمد التذويب هدفه ومبتغاه.

إن الحديث عن الشعر ونقده يقع فى قلب الدائرة عندما نتحدث عن الثقافة العربية وعلاقاتها بجذورها وبما يحيط بها فى عالم اليوم من تحديات وبما تستشرفه فى عالم الغد من طموحات على مشارف القرن الجديد، والعولمة القادمة.

فالذات البشرية التى تستقبل التقدم العلمى المذهل يتزايد إيقاعه يوماً بعد يوم ويلتهم من عمر الزمن فى ساعات ما كان يلتهمه من قبل فى سنوات، هذه الذات إذا خلت من البناء الروحى والوجدانى، فهى عرضة لأن تكون وقوداً لذلك المارد تحترق بناره بدلاً من أن تسترشد بضوئه، بل إن هذه الذات لا تستطيع أن تستوعب معطيات العلم على نحو دقيق وتصبح عنصراً مشاركاً فى إعادة إنتاجه، ما لم تكن مزودة بما تقدمه الفنون الراقية لها، وفى مقدمتها الشعر، من دربة على التخيل وقدرة على التذوق، وتحسس لمواطن الحق والخير والجمال.

من أجل هذا جاء موضوع الاحتفالية الذى اختارته هيئة الجائزة لدورتها الثالثة عن التجديد فى الفن الشعرى والقصيدة العربية، وتعقد حلقته الدراسية غداً وبعد غد فى دار الأوبرا المصرية على المسرح الصغير من العاشرة والنصف صباحاً.

ويجرى ذلك فيما نتوقع من خلال منطلقين رئيسيين للحوار :

أولهما : أن التجديد بل والتجديد المستمر أمر لا مناص منه، ومن لا يتقدم خطوة إلى الأمام قد يجد نفسه عرضة للتراجع خطوات إلى الوراء، ومن لم يكن إلى زيادة فهو إلى نقصان، ومن الحق أن نؤكد أن روح التجديد لم تفارق الشعر العربى والنقد العربى بصفة عامة فى سائر العصور، بل إن هذه الروح هى التى حمت العربية نفسها فجعلتها أطول اللغات الحية عمراً وأكثرها قدرة على المقاومة.

أما المنطلق الثانى للحوار، فهو أن التجديد على أهميته يمكن أن يصبح "تقليداً" إذا اكتفى بنسخ تجربة الآخرين، ويمكن أن يصبح تشويهاً إذا لم نعرف الفرق بين معالجة الجراح وقطع الأوردة والشرايين، ويمكن أن يصبح تدميراً إذا أخذ مفهوم الحداثة بعض ملامح الحداثة الأوروبية، التى تشترك فى الهجوم المدمر على كل قديم وكل ما يمت إلى الواقعية بصلة ويشيع الغموض والفوضى ونسف المعايير والقيم، فلا تقيم وزناً لحرام ولا ترعى قيماً ولا أدياناً، وأقتبس عن "تزارا" أحد فلاسفتهم : "فالوطن والعائلة والأخلاق والفن والدين والحرية والأخوة، كانت قديماً جواباً للحاجات الإنسانية، وفى يومنا هذا لم يبق منها إلا هيكل عظمى، لابد من الكنس والتنظيف" (نهاية الاقتباس).

ومن هذا المنطلق، دعونا نتمنى على احتفالية هذا العام أن تبحث هذا الموضوع بحرية وانفتاح، عن توازن فى حركة التجديد يحفظ لفن الشعر العربى ميزته الكبرى التى تكمن فى امتداد جذوره امتداداً طويلاً فى أرض لغة شاعرة، ويحفظ لجمهور الشعر ما توارثوه من سر التمتع به وتلقيه نغماً يمتع الوجدان والعقل معاً جيلاً بعد جيل، ويحفظ فى

الوقت ذاته للطاقات المتوثبة من المبدعين الأصلاء فى كل جيل فرصة أن يضيفوا لهذا البناء الشامخ عصارة تجاربهم فيزداد بهم الفن شموخاً وتألقاً، ويحفظ لهذه الأمة أخيراً قيمها وأصالتها، فتحقق التوازن - كما قيل بحق - بين قيم الحركة وما تمثله من تجديد، وقيم الثبات وما تمثله من محافظة، بحيث لا تطغى واحدة فيها على الأخرى، وبحيث لا تقف جماهيرنا العربية فى خصام مع الزمن، فريق يخاصم الماضى، وفريق يخاصم المستقبل.

كلمة معالى الشيخ أحمد زكى يمانى

رئيس المؤسسة ورئيس هيئة الجائزة

الحمد لله الذى أنزل الكتاب بلسان عربى مبين، والصلاة والسلام على سيد المرسلين الذى كان القرآن معجزته إلى قوم اشتهروا بالفصاحة، وتميزوا بالبلاغة، ووقفوا أمام حسن بيانه مبهوتين مفتونين؛ ولما كان الشعر سمة من سمات العرب، يملأ وجدانهم، فهو كما قيل بحق : ديوانهم؛ لذلك فقد قام أجدادى فى مكة قبل الإسلام بفتح سوق تفد إليه القبائل من أنحاء الجزيرة العربية هو سوق عكاظ، يؤمه الشعراء من كل حدب وصوب، يتبارون بمهاراتهم، ويتفاخرون بمآثرهم ومآثر قومهم، وكان شعرهم على ألسن الناس يومًا بعد يوم وجيلاً بعد جيل وعامًا بعد عام، ثم جاء الإسلام ونشأت دولته واتسعت رقعتها، فانتشر الصحابة فى أرجائها يبشرون ويجاهدون ويعلمون، وقُفِلَ سوق عكاظ، وبقى الشعر دون سوق، ولكن بقيت للشعر مكانته، وملأ الشعراء بلاط الخلفاء والأمراء، وغزوا قلوب العامة قبل الخاصة.

ولقد فتحت مصر أبوابها وأنشأت سوقًا جديدةً للشعر والشعراء ربطتها بسوق عكاظ؛ حيث سميت باسم شاعر مكى قرشى هاشمى جاء من تلك الأراضى هو الشاعر الكبير محمد حسن فقى، وهذه السوق بدأت من ثلاث سنوات، ثم تطورت؛ لتصبح مهرجانًا شعريًّا فى عامها هذا الثالث على التوالى؛ حيث يفد الشعراء والنقاد إلى هذه السوق من جميع أرجاء الوطن العربى من مشرقه ومغربه، وأنا واحد ممن وفد، وأنا واحد ممن أتى إلى هذه السوق العكاظية المصرية.

وأنا إذ دعوت إلى الحفل فما دعوت، وإنما مصر هى التى دعت، ولكنى كأى عربى يأتى إلى هذه البلاد يحس أنه فى بيته وبين أهله وعشيرته وكأنه هو المضيف، وكأنه هو رب البيت، ومن هذا المنطلق والمفهوم فإنى أرحب بأصحاب المعالى والسعادة وبالسيدات والسادة فى هذا الحفل الذى نبدأ به فعاليات سوق عكاظ المصرية؛ حيث نحتفل هذه الليلة بتكريم اثنين من الفائزين بجوائز شاعر مكة المكرمة، ولقد غاب عنا هذه الليلة رائد الثقافة

فى مصر ووزيرها، فقد أخذته مسئولياته الرسمية إلى مكان خارج القاهرة، ولكنه عوضنا أحسن تعويض فانتدب لنا صرحًا من صروح الثقافة ورمزًا من رموزها فى مصر هو الأستاذ الدكتور جابر عصفور؛ لينوب عنه، وهو من هو تعرفونه وتحترمونه كما أعرفه وأحترمه.

ولقد غاب عنا صاحب هذه الجائزة وصاحب هذا المهرجان الشعرى الذى سمى السوق باسمه؛ لوعكة صحية طارئة ألمت به، ويكاد يشفى منها، ولكنه يحتاج إلى فترة نقاهة؛ ليبعد عنها، ولقد انتدب ابنه الأكبر الأستاذ السفير محمد محمد حسن فقى؛ لينوب عنه ويكون فى مكانه، وسيكون معنا – إن شاء الله – فى عامنا القادم.

ومثل هذه السوق التى نبدأ اليوم فعاليتها وغيرها من صروح المعرفة والثقافة التى تماثلها أمر واجب ووطنى الوهى؛ ذلك أننا نعيش فى عصر العولمة فى وقت نركز فيه على الدراسات المادية العلمية، ونكاد نغفل الثقافة والأدب والفنون والآثار، وأنا لست من الذين ينكرون فضل التكنولوجيا وأهميتها؛ فهى سلاحنا فى غابة دولية يأكل القوى فيها الضعيف.

لكنا لو أغفلنا ثقافتنا فسنفقد هويتنا، وسنصبح تحت مظلة القطب الواحد مجرد مخلوقات اجتثت من جذورها لا قرار لها؛ لذلك فمثل هذه المؤسسات ومثل هذا النوع من النشاط والجوائز الأدبية يعطينا شيئًا من الطمأنينة، وكأنها سفينتنا يعتصم فيها أبناؤنا من الطوفان الجارف، فمن لا يدخل إليها ولجأ إلى جبل فلن يعصمه من الماء.

وإنى فى هذا المقام أشكر كل الشكر أعضاء هيئة الجائزة الذين تعرفونهم وتعرفون مكانتهم ومواهبهم، وأشكر أعضاء لجنتى التحكيم الذين لا أستطيع أن أبوح بأسمائهم.

وأما أخى أحمد فراج فلن أشكره، بل أدعو له، فهو الحركة الدائبة والقوة المحركة لكل نشاطات هذا السوق، يعمل ليل نهار، كل همه أن يبلغ الكمال، ونسى أن بلوغ الكمال أمر من دروب المحال، وأشكر أولئك الذين يسهمون معنا فى فعاليات سوقنا الذى نبدؤه يوم غد وبعد غد، الذين سنستمع إليهم ونرتوى من معينهم ونستفيد من رؤاهم، يدرسون سيرة الشعر ويفحصون اتجاهاته ومستقبله .

أشكركم جميعًا حيث شرفتمونا، وكرمتمونا فى ليلة كهذه، فحضوركم رمز؛ لأن الثقافة فى مستقبل لن تضيع فيه. ولقد أطلت ولا أريد أن أفعل ذلك، فلكم الشكر كل الشكر على مؤازرتكم ومشاركتكم، والسلام عليكم ورحمة الله.

كلمة الأستاذ الدكتور جابر عصفور

نائبًا عن وزير الثقافة

بسم الله الرحمن الرحيم، اسمحوا لى أن أتوجه أولاً بالخير للشعر، وحول الشعر، لأنقل له ولكم جميعًا تحيات وزارة الثقافة فى مصر وتحيات وزير الثقافة الذى كان يود أن يكون بينكم لولا أنه فى أقصى جنوب الوادى.

الأخوات والإخوة، نحن نلتقى اليوم فى هذا الحفل الجميل؛ لأننا نحب الشعر، ونحتفى به، نحب الشعر ونحتفى به؛ لأنه فن العربية الأكبر، الذى يجمع بين مختلفها ويحيله إلى اختلاف فريد لا نظير له، وكل من يجلس فى هذه القاعة دليل على ذلك، فالشعر يجمع بين القادمين من أقصى المعرب ومن أقصى الجزيرة، ويضم ما بين سوريا ومصر، ليوحد بين أبناء الأمة العربية كلها فى الفن الذى يستقطر أنبل وأجمل ما فى التاريخ العربى كله، وإذا كنا نحتفل بالشعر فى هذا المساء؛ لأنه الفن الذى يجمع بين المختلف، ويؤكد المؤتلِف والمؤتلَف، فإننا نحتفِى بالشعر؛ لأنه يؤكد إلى جانب الرابطة القومية الرابطة الإنسانية، ويصل بيننا جميعًا فى نوع من القرابة الأصيلة، ولماذا لا أعود إلى الشعر نفسه، فأتذكر وإياكم ما قاله أبو تمام فى صديقه على بن جهل عندما قال له :

إن يجدى مُطَّرف الإخاء فإننا   نسرى ونغدو فى إخاء تالد

أو يفترق نسب يؤلف بيننا   أدبٌ أقمناه مقام الوالد

وهذا الشعر الذى نلتقى حوله وبه هو بعض الأدب الذى يصل بيننا ويقوم مقام الوالد فى العلاقة بيننا، وليس ذلك سوى وجه آخر من وجوه الشعر التى لا نهاية لها، ونحن كذلك نحتفى بالشعر؛ لأنه الفن الذى يؤكد فينا أجمل وأعظم وأنبل ما فى لحظات الماضى؛ ومن ثم فإنه يبتعث فينا فى كل لحظة من لحظات حياتنا الحضور القوى لتراثنا العظيم، ويعود بنا إلى النبع الأول لهذا التراث، حين كانت القصيدة تتصل بالعلم وتدل عليه، وكانت القصيدة نوعًا من أنواع الديانة عند العرب قبل الإسلام ولم يكن من قبيل المصادفة أن كلمة شعر فى اللغة العربية تشير إلى العلم والمعرفة والفطنة، فمن يفتح أى معجم من المعاجم

العربية سيجد أن الجذر اللغوى لكلمة شعر يعنى فطن إلى ما لا يفطن إليه عادةً، فالشاعر هو الذى يفطن إلى ما لا يفطن إليه الآخرون، وهو الذى ينتبه إلى ما لا ينتبه إليه الآخرون، وهو الذى يدرك العلاقات بين الأشياء المتباعدة، فإذا بالعالم الغامض الذى ليس له معنى يكتسب المعنى والدلالة؛ ولذلك قال القدماء أنفسهم : إن الشعر عند العرب كان علمًا لا علم لهم فوقه، ومن هنا، وصفوه بأنه ديوانهم، وردوا إليه ما وجدوه صعبًا من عبارات القرآن الكريم وتراكيبه، وروى عن ابن عباس رضى الله عنه أنه قال : إذا تعاجم عليكم شىء من القرآن، فارجعوا إلى الشعر، فإن القرآن عربى.

هذا هو الشعر الذى نحتفى به، يصلنا بتراثنا، ويعود بنا إلى النبع الأول الذى بدأت منه القصيدة حين كانت تعنى المعرفة، وحين كانت تعنى الرؤية الروحية للأشياء والفطنة لما لا يفطن إليه الآخرون، وحتى عندما تغير الزمن واستبدل تطور الحياة بالشعر العلم، ظل العلم منطويًا عن الشعر، يحمل من الشعر قدراته الخلاقة على أن يصل بين العلاقات فى بناء جديد، ويحمل من الشعر قدرته على الكشف والتنبؤ؛ ولهذا فنحن عندما نحتفى بالشعر فى هذا المساء وفى هذا العام الذى لا يبتعد بنا كثيرًا عن نهاية هذا القرن وعن نهاية الألف الثانية من التاريخ الميلادى، فإننا نحتفى بالمستقبل؛ لأن الشعر بما ينطوى عليه من رؤية واستبصار، يشير دائمًا إلى المستقبل. وليس بشاعر عند العرب وفى التراث العربى : من لم يفطن إلى ما لا يفطن إليه الآخرون، وليس بشاعر عند العرب : من لا يصل الماضى بالحاضر، فى علاقة فريدة يتطلع بها إلى المحجوب من آفاق المستقبل ليرهص به ويومئ إليه، ومن هنا ارتبط الشعر بالرؤية والرؤيا، وكان عند العرب كما نرجو أن يظل بيننا دائمًا من البصيرة التى تتوجه دائمًا إلى المستقبل؛ لتستبدل بالظلمة النور، وبالجهالة العلم، وبالتعصب التسامح، وبالتخلف التقدم، وبالنزعة العرقية النزعة الإنسانية ، وبالإحساس المنغلق بالماضى على الماضى بالإحساس الذى يصل الماضى بالحاضر فى التطلع الدائم إلى المستقبل؛ ولذلك فنحن عندما نحيى فى وزارة الثقافة فى مصر مؤسسة الدكتور يمانى لا نحييها على الاهتمام بالشعر فحسب، وإنما نحييها على الاهتمام بالشعر بوصفه فن رؤية المستقبل، ونتطلع وهذه المؤسسة إلى مستقبل آخر أكثر ازدهارًا وأكثر وعدًا بالشعر.

واسمحوا لى بعد أن نقلت إليكم تحية وزارة الثقافة ووزير الثقافة إلى صاحب هذه المؤسسة وإلى الحضور الكريم. اسمحوا لى أن أتوجه بتحية خاصة إلى الشعراء، وإلى الذين كتبوا عن الشعر، وكلى ثقة أن الشعراء الذين بيننا فى هذا الحفل والذين نحتفل بهم، هم من الشعراء الذين وصفهم الشاعر القديم بأنهم الأوائل والثوانى والثوالث، وليس فيهم بالقطع - وأنا أؤكد لكم ذلك بوصفى ناقدًا - ليس فيهم من يمكن أن يوصف بأنه رابع الشعراء.

فلنحى من ينتمى إلى أول الشعراء؛ ذلك الذى يجرى ولا يُجْرَى معه، ونحى منهم من ينتمى إلى ثانى الشعراء، ذلك الذى يصول وسط المعمعة، ونحى منهم من ينتمى إلى ثالث الشعراء، ذلك الذى تود أن تسمعه، ونحى فيهم وبهم كل الشعراء العرب الذين ليسوا بيننا؛ لأننا عندما نحتفل بشاعر واحد فإننا نحتفل فيه وبه بالشعر كله فى كل مكان تنتسب إليه هذه اللغة التى وصفها عباس محمود العقاد بحق أنها اللغة الشاعرة، وهى اللغة العربية التى نعتز بها ونفخر بالانتماء إليها بوصفها اللسان العربى المبين الذى تأسس بالشعر وتقدس بالقرآن.

تحية لكم جميعًا وتحية إلى الشعراء وإلى نقاد الشعراء فلهم تحية تليق بهم، وتحية إلى هذه المؤسسة التى ترعى فى الشعر حلم المستقبل، وهذا ما يجمعنا بها ويصلنا بها فى حلم من التطور الخلاق الذى لا ينتهى قط، والسلام عليكم ورحمة الله.

كلمة الأستاذة الدكتورة فاطمة طحطح

الفائزة بجائزة الإبداع فى النقد

بسم الله الرحمن الرحيم، معالى الشيخ أحمد زكى يمانى، السيد المستشار أحمد فراج أمين عام هذه الجائزة، حضرات الأدباء والنقاد والإعلاميين، أيها الحضور الكريم، عذرًا إن أنا قصرت فى التعبير عما ينتابنى من مشاعر فى هذا اليوم المشهود، وهى مشاعر الشكر أولاً لراعى مؤسسة يمانى الثقافية معالى الشيخ الدكتور أحمد زكى يمانى على هذا الذى تضطلع به المؤسسة فى خدمة الثقافة وفى ربط الأواصر بين المثقفين عن طريق التعريف بأجود إنتاجهم وتقديمه إلى القراء، لقد استمعت - منذ أيام - فى المؤتمر الصحفى الذى عقده معالى الشيخ الدكتور أحمد زكى يمانى إلى ما فاه به بعض رجال الصحافة الأفاضل إلى ضرورة فك العزلة الإقليمية على بعض المثقفين وتكسير الحواجز الإقليمية المضروبة على الكتاب العربى، وخصوصًا على الكتاب المغربى، وأضم صوتى إلى صوتهم، فهناك طاقات فكرية وإبداعية هائلة، لكنها تبقى حبيسة أسوارها، لا يكاد يصل صداها إلى المشرق العربى؛ نتيجة صعوبات النشر والتوزيع والإعلام، وغير ذلك من صعوبات.

إن الدور الإشعاعى الذى تقوم به مؤسسة يمانى الثقافية، وهذا الإحساس بالمسئولية التاريخية التى تنهض بها خير نهوض سيسجله لها التاريخ بمداد من فخر، ليس فى إحياء التراث الشعرى وحمايته ونقده، بل فى تطويره وتجديده.

وعندما تقوم مؤسسة يمانى بهذا الدور النبيل، عندما تقوم بتكريم المبدعين فى الشعر ونقده، فإنما تقوم بتشجيع الاجتهاد، والعمل الجاد البناء، دون سائر الاعتبارات الأخرى، ذلك الاجتهاد الذى لا يلغى ما قبله، بل الذى يستمد مشروعيته من ماضيه، الاجتهاد الذى يربط بين الماضى والحاضر والمستقبل، ويتفاعل مع الثقافات الأخرى.

وأرى من هنا مع الأستاذ أحمد فراج عندما قال : "إنه لن تكون هناك تنمية وطنية شاملة فى غياب تنمية ثقافية مستنيرة"، وأضيف هنا أن الحضارة هى حضارة ثقافات، والرهان معقود عليها فى بناء المستقبل، لقد وعت مؤسسة يمانى هذا الدور النبيل للثقافة،

وعت بأن حضارة العرب والمسلمين كانت أولاً حضارة علم وأدب وشعر، والشعر ديوان العرب ومستودع تجاربهم الفكرية والوجدانية، وقد صدق المستعرب الأسبانى جومس عندما قال : "لعل بضعة أبيات من الشعر أدل على روح قومٍ من صفحات طوال فى التاريخ"، وبالنسبة للشعر الأندلسى فقد واكب الوجود العربى من بدايته إلى نهايته، منذ أنشد عبد الرحمن الداخل أبياته فى قرطبة إلى أخر ما فاه به شعراء غرناطة من تفجعات وتحسرات على تسليم أخر معقل فى الأندلس، عبر هذه المسافة الممتدة فى الزمان والمكان كان الشعر حاضرًا وبغزارة متمثلاً تلك الروح الأندلسية الإنسانية؛ حيث تعايشت حضارات، وتصادمت أجناس، والتقت ثقافات.

إن على النقد أن ينظر إلى هذا التراث الشعرى فى تجاربه الكبرى برؤى جديدة، أن ينظر إليه فى حركيته واستمراريته، وليس فى سكونيته وجموده، فالإبداع الحق لا يرتبط بزمن دون آخر، كما أن أجهزة الكشف عن هذا الإبداع ليست ملكًا للقدماء وحدهم أو المحدثين وحدهم.

إن النص العربى القديم قابل ومتفتح على كل القراءات الممكنة، شريطة أن لا يكون هناك تجاوز لكل الشروط التاريخية والثقافية واللغوية المنتجة للنص، أو طمس لمعالمه الجمالية والفنية، إنه البحث - فى رأى متواضع - عن الأفيد والأنسب والأقرب إلى روح النص العربى، سواء استعنا بالقدماء من النقاد أو المحدثين، بمفاهيم الشعر العربية القديمة أو بعض منجزات النقد العربى الحديث.

معالى الشيخ، حضرات السادة والسيدات، لا أريد أن أطيل عليكم، أود بعد هذا أن أعرب عن سعادتى البالغة بجائزة الشاعر محمد حسن فقى، هذا الشاعر الكبير الذى أدهشنى بغزارة شعره وبطاقاته الشعرية الفياضة الشجية، شكرًا لأدباء ونقاد وأعلام مصر، شكرًا لأرض الكنانة؛ لما تقوم به من دور إعلامى واحتضانها لمثل هذه المناسبات المجيدة، ودعمها للعمل الثقافى والمثقفين، والحق أن ما أسدته وما تسديه مصر للثقافة فى سائر الوطن العربى لا يمكن إنكاره، وهو غنى عن البيان.

كما أتوجه بالشكر العميق للأستاذ أحمد فراج الأمين العام لهـذه الجائزة؛ لما لقينـاه من طرف سيادته ومساعديه من حسن الاستقبال ومن جميل الرعاية، كما أعتز أيمـا الاعـتزاز بشهادة الأساتذة الكبار الذين قالوا كلمتهم فى هذا الكتاب المتواضع.

شكرًا لكم، وشكرًا جزيلاً، والسلام عليكم، ورحمة الله وبركاته.

كلمة الأستاذ الدكتور عبده بدوى

الفائز بجائزة الإبداع فى الشعر

بسم الله، السلام عليكم ورحمة الله وبركاته، قال أبو الحسن بن بنان :

الناس يعطشون فى البرارى   وأنا عطشان على شط النيل

القصيدة بعنوان : "الشاعر والعالم"

يا قلبى ماذا يفعل إنسان شاعرْ
فى هذا العصرِ الفولاذىّ الجائر
فى القانون المتوارى من خَلف السيفْ
فى سبع سنابلَ لم يُنْضِجْها الصَّيفْ
فى صوت الإنسان المكروبِ المسكينْ
... فى النصف الثانى من هذا القرن العشرين !
هذا الصوت القائلْ
" .. إن لم تقتلْنى أَقتلْك
هذى الأنثى لِى أو لَكْ
هذى اللُّقمةُ لى أو لَكْ
اذكر أبدًا لن يُصبح شىءٌ لاثنينْ
... لن يُعْطى شىء لاثْنَينْ
إلاَ إنْ كان السيفُ الواقعُ ذا حدَّينْ !! "

*****

فى هذا العصر المهزول الضامر
لن يعرف إنسانٌ آخَر

لن يَعْشَوْشَبَ حُلْمٌ فى أهدابِ العشاقْ
لن ينخلع القَلْبانِ بوقْت فراق
لن يَصْدُقَ إنسانٌ فى ميعاده
لن يذكر زوجٌ فى أطراف البابِ زمان العودَه
فهناك بحارُ المْوتِ الشاسعِة الممتدَّهْ
لن ينظرَ إنسانٌ فى عين محدّثه .. أو فى كلِماتِه
فلكلٍ عالمهُ المُصمَتْ !
... ومحالٌ أن يتطلع إنسانٌ فى ذاته
أو تَغْدو كرةً فى أيدى الصِبيَهْ
أو فى لوحاتِ الرَّسامِ الماهر
أو شِعْر الشّاعر !

*****

يا ذا الوجه المعشوقِ الباهِرْ
ماذا نفعل ؟
هذا عصرُ السَّائحْ
والبيتِ المُسْتَأجَرْ
والكُتْب ذوات الأغلفة الحمراء
والآسادِ المستأنسةِ الجوْفاء
وبناتٍ يُسْتدرجنْ الليله
من فوق شَريطِ الماءِ لِقاءَ قُروشٍ مَعْطوبه
هذا عصرٌ تُعطى فيه الشمسُ رُطوبَهْ
هذا عَصْرُ العدَّاداتِ المنصوبه
حتى من فوق شفاه الناس !

هذا عصرُ الوَسْواس الخنّاس
... فى كلِّ مكان فوقَ الأرض
فى خَطِّ الطّول وخطِّ العَرضْ !
يـــا هـــذا
إما أن تضربَ فى حيثُ يكونُ القلبْ
أو أن تتدلّى فى أعماق الجُبْ !
احذَرْ .. لا تترك أيدى الأخوةَ حتّى لا تُلقىَ فى بئرٍ مفقودِ القاعْ
أو تُذكر فى عطف "لا تَثْرِيبْ"
أو تحسَب أن أباك سَيْبكى حتى تبيّض العينانِ من الحُزْن
أو أن الرؤيا فى السِّجْنِ العاتى لن تتحقّق
فترى رأسًا لا يَأكلُ مِنْهُ الطَّيرْ
أو كأسًا يَحْسُو منه إنسانٌ غيرُ المَلِك "الصّاهل"
أو أن النسوةَ فى مصر لا يقطعن الأَيْدى من أجلك
ويقلن بخبث "إنْ هذا إلاّ مَلَكٌ" نلقَى صِدْقَهْ
من بين الشَّهْقَةَ بعد الشهقة !

*****

فلتذكرْ - يا ذا الوجْهِ المعشوقِ الباهِرْ -
أنّ الدُّنيا صارتْ غير الدُّنيا
فعشيقتُك العَصْريةُ ما زالتْ فى الخارج عند طبيب الأَسْنان
وعَزِيزُ الدار تمطّى لا يعنيه شىءٌ إلا أنْ يحْلُمْ
وخزائنُك الملأَى غَصَّت بالجرذان
وقميصك فى دمهِ لن يُبْكِىَ غيرَ الذئب
أمّا يعقوبُ يحث خطاه الليله

– فى معطفه الخالى من كل بَشاشَهْ –
كى يَشْهَدَ فى شَبَقٍ من فَوْق الشّاشَهْ
إِحدْى قصص الحب !

*****

يــا يــوسف
مــا عاد يدقُّ القلب
فاهبطْ للجُب !
اهبطْ للجب !!

المحتوى

الموضوع	الصفحة

أهم شروط الترشيح لجائزة الشاعر محمد حسن فقى

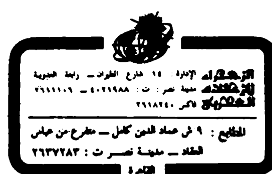
- أن يكون النص باللغة العربية الفصحى. وأن يكون منشورًا، وألا يكون قد مضى على نشره لأول مرة أكثر من خمسة أعوام.
- أن يتميز الإنتاج المرشح بالجدة والأصالة، وتقبل رسائل الدكتوراه دون الماجستير.
- لا يقبل الإنتاج الذى سبق منحه جائزة مناظرة، أو كان غير مستوف للشروط، أو إذا وصل بعد الموعد المحدد، ولا تقبل ترشيحات الهيئات والأحزاب السياسية.
- أن يكون الترشيح للجائزة من قبل الجامعات والكليات والمؤسسات والهيئات الثقافية ومجامع اللغة العربية واتحادات ونوادى الكتاب والأدباء المسجلة تسجيلاً رسميًا فى دول الوطن العربى، ويجوز أن يكون الترشيح عن طريق وزارات الثقافة والإعلام فى الوطن العربى، كما يحق للأفراد الحاصلين على هذه الجائزة ترشيح من يرونه مؤهلاً لنيلها، كما يجوز لمن يرى توافر شروط الجائزة فى إنتاجه الشعرى أو النقدى أن يتقدم بصفته الشخصية لترشيح نفسه للجائزة.
- إرفاق بيان مطبوع عن حياة المرشح العلمية والعملية متضمنًا أعماله المنشورة، بالإضافة إلى ست نسخ من العمل المرشح، وكذلك عنوان عمله ومنزله وأرقام الهاتف، واسمه بالكامل واسم شهرته (إن وجد).
- تخضع جميع الترشيحات لقرار لجنة التحكيم التى تختارها هيئة الجائزة من كبار المتخصصين، وتصادق الهيئة على توصيات لجان التحكيم.
- لا تلتزم الهيئة بإعادة أوراق الترشيح والأعمال المرشحة إلى أصحابها.
- يحق للهيئة نشر العمل الفائز، طبقا لما تقرره.
- ترسل الترشيحات على الوجه التالى : جائزة الشاعر محمد حسن فقى- عناية السيد/ أحمد فراج - ص. ب. ١٠٨ الأورمان - الرمز البريدى ١٢٦١٢ الجيزة - جمهورية مصر العربية. هاتف : ٥٧٢٤٨٦٣، فاكس : ٥٧٠٣٥٣٥.

عنوان المراسلات : ١٣ شارع الجيزة بالجيزة - جمهورية مصر العربية.

جائزة الشاعر محمد حسن فقي

تكريمًا لعطاء الشاعر الكبير محمد حسن فقي، وتقديرًا لإبداعه الشعرى، وتعميقًا لدور الشعر العربى فى خدمة اللغة العربية وآدابها، وتشجيعًا وحفزًا للمواهب المرموقة أنشأ معالى الدكتور أحمد زكى يمانى جائزة تحمل اسم الشاعر الكبير تمنحها مؤسسة يمانى الثقافية الخيرية فى مجال إبداع الشعر ونقده. وجاء إنشاء هذه الجائزة حرصًا من معالى الشيخ أحمد زكى يمانى على الإسهام فى تعزيز نهضة الشعر العربى ونقده، وإيمانًا منه بدور اللغة العربية وآدابها فى إثراء ثقافة الأمة وتدعيم نهوضها فى كل المجالات.

رقم الإيداع : ٩٨/٤٧٨٢


الزهراء للإعلام العربي
الإدارة: ١٤ شارع الطيران — رابعة العدوية
مدينة نصر: ت: ٤٠٢١٩٨٨ — ٢٦١١١٠٦
فاكس ٢٦١٨٢٤٠
المطابع: ٩ ش عماد الدين كامل — متفرع من عباس
العقاد — مدينة نصر ت: ٢٦٣٧٢٨٣
القاهرة